GILLES DELEUZE

introdução de ROBERTO MACHADO

SOBRE O TEATRO

sobre a obra de CARMELO BENE

UM MANIFESTO DE MENOS

O ESGOTADO

sobre a obra de SAMUEL BECKETT

ZAHAR

Gilles Deleuze

Sobre o teatro

Um manifesto de menos • O esgotado

Coleção ESTÉTICAS

direção: Roberto Machado

Observações sobre “Édipo”
Observações sobre “Antígona”
precedido de
Hölderlin e Sófocles
Friedrich Hölderlin
Jean Beaufret

Francis Bacon: Lógica da Sensação
Gilles Deleuze

Sacher-Masoch: O Frio e o Cruel
Gilles Deleuze

Sobre o Teatro
Gilles Deleuze

O Nascimento do Trágico
Roberto Machado

Nietzsche e a Polêmica sobre
“O Nascimento da Tragédia”
Roberto Machado (org.)

Introdução à Tragédia de Sófocles
Friedrich Nietzsche

Kallias ou Sobre a Beleza
Friedrich Schiller

Shakespeare, o Gênio Original
Pedro Süssekind

Ensaio sobre o Trágico
Peter Szondi

Sumário

Introdução, *por Roberto Machado*

Um manifesto de menos

O esgotado

Introdução

Sobre o teatro não é um livro de Gilles Deleuze. É o título que escolhi para agrupar numa mesma publicação dois textos seus que analisam o pensamento de dois grandes nomes do teatro: Carmelo Bene e Samuel Beckett. Mas, evidentemente, não se deve ler esse título como se a filosofia de Deleuze fosse uma reflexão sobre algum domínio externo à filosofia, no sentido de uma avaliação. Ao contrário, em continuidade com seus escritos sobre arte e literatura, esses dois textos mostram muito bem como alguns conceitos do sistema filosófico deleuziano são suscitados pelo exercício de pensamento não conceitual que se encontra nos saberes não filosóficos.

Isso significa, antes de tudo, que a filosofia de Deleuze não está situada acima dos outros saberes, como a ciência e a arte; não é um metadiscurso, uma metalinguagem, que teria por objetivo formular critérios de legitimidade ou de justificação dos outros discursos, das outras linguagens, tendência moderna que começou com Kant e perdura e se intensifica na epistemologia, no neopositivismo, na filosofia da linguagem. Para Deleuze, a filosofia está no nível dos outros domínios; é produção, criação de pensamento, tal como são as outras formas de saber, sejam elas científicas ou não.

Mas isso não quer dizer que Deleuze assimile os diferentes domínios de pensamento. A distinção das formas de criação é clara para ele: enquanto a ciência cria funções e a arte cria sensações – perceptos e afetos –, a filosofia cria conceitos, novos conceitos. O pensamento filosófico é criador porque faz nascer alguma coisa que ainda não existia, alguma coisa nova, uma singularidade. E neste sentido pode-se dizer que os conceitos são assinados, têm o nome de seu criador: ideia remete a Platão, substância a Aristóteles, *cogito* a Descartes, mônada a Leibniz, condição de possibilidade a Kant, duração a Bergson…

Como, então, Deleuze cria os conceitos de sua filosofia? De um modo bastante original: partindo do que foi pensado por outros, sejam filósofos ou não, e integrando esses elementos como conceitos de sua própria filosofia. Assim, sua filosofia é um sistema de relações entre conceitos oriundos ou extraídos da própria filosofia, isto é, de filósofos por ele privilegiados – principalmente Espinosa, Nietzsche e Bergson – e, por outro lado, conceitos suscitados ou sugeridos por outros tipos de pensamento, isto é, pelo exercício de pensamento não conceitual que se encontra nas ciências, nas artes, na literatura.

Se o processo de pensamento de determinados filósofos, cientistas e artistas é condição do modo singular de Deleuze filosofar, qual é o critério que guia sua escolhas? A resposta é simples: a afirmação da diferença em detrimento da identidade. Se Deleuze integra algum pensamento dos outros à sua filosofia – e ele está sempre fazendo isso –, é porque com ele ou a partir dele se torna possível afirmar a diferença, pensar sem subordinar a diferença à identidade.

Quanto à filosofia, é o que acontece principalmente com os conceitos nietzschianos de vontade de potência, niilismo e eterno retorno, com os conceitos bergsonianos de multiplicidade, atual e virtual, gênese, atualização, duração, com os conceitos espinosistas de intensidade, expressão, imanência, univocidade; mas, além desses filósofos, os estoicos, Leibniz, Foucault etc. também são objeto desse "roubo" de conceitos. E o mesmo acontece quando Deleuze leva em consideração outros domínios do pensamento, estabelecendo ressonâncias entre a filosofia e esses outros saberes a partir da questão central que orienta suas investigações: "o que significa pensar?", ou mais precisamente, "o que é pensar sem subordinar a diferença à identidade?" No que diz respeito à ciência: teorias matemáticas, físicas, biológicas, linguísticas, antropológicas, psicanalíticas. No caso das artes, o que faz Melville, Proust ou Kafka com meios propriamente literários, Cézanne ou Bacon com meios picturais, Orson Welles, Resnais ou Godard com meios cinematográficos. Assim, ao pensar a literatura e as artes, Deleuze está realizando seu projeto filosófico de constituição de uma filosofia da diferença, sem que haja uma diferença essencial entre esses estudos de pensamentos não filosóficos e os estudos dos textos tecnicamente filosóficos, isto é, conceituais. Um ótimo exemplo disso é sua interpretação do romance *Em busca do tempo perdido*, de Proust, como um pensamento diferencial criado pela relação entre signo e sentido, o que faz do livro de Proust um dos instrumentos da formulação de sua filosofia da diferença.

Mas, além de sua filosofia ter como conteúdo a afirmação da identidade da diferença, seu procedimento, seu modo de fazer isso está sempre criando a diferença. Como? Construindo um duplo sem semelhança do pensamento investigado. Pois, segundo ele, repetir o texto não é buscar sua identidade, mas afirmar sua diferença; é pensar em seu próprio nome usando o nome de um outro. Sua leitura de filósofos, literatos, pintores ou cineastas é sempre organizada a partir de um ponto de vista, de uma perspectiva que faz o objeto estudado sofrer pequenas ou grandes torções, a fim de ser integrado a suas próprias questões. Deleuze incorpora conceitos ou transforma em conceitos elementos não conceituais, mas, ao proceder à repetição da diferença como uma maneira de pensar, está sempre criando a diferença, como se fosse um dramaturgo que escrevesse as falas e dirigisse a participação de cada pensador que integra à sua filosofia. Assim, é a compreensão da amplitude e do modo de funcionamento desse procedimento que modifica o texto, produzindo seu duplo, que possibilita explicitar o diferencial próprio do pensamento de Deleuze – o que constitui sua singularidade.

E, para que isso seja possível, um outro procedimento está sempre presente: a inter-relação, o agenciamento, a conexão de pensamentos de diversos criadores. Pois, se é possível detectar, nos estudos feitos por Deleuze, o privilégio de alguns pensadores em detrimento de outros – tidos como aliados pela relação diferencial que estabelecem quando pensam –, ele está sempre inter-relacionando esses pensadores para criar os conceitos de sua própria filosofia da diferença. Como se utilizasse um procedimento de colagem, tal qual o dadaísmo fez na pintura, para que, por exemplo, sob a máscara de

Sócrates apareça o riso do sofista, ou para que Duns Scot, o grande filósofo medieval, receba os bigodes de Nietzsche, um Nietzsche, aliás, fantasiado de Klossowski ou Blanchot. E se suas leituras não reduzem esses pensadores ao mesmo, criando uma identidade entre eles, é porque a diferença entre todos eles persiste, cada um conservando sua singularidade, sua individualidade própria. Além disso, Deleuze não se identifica totalmente com nenhum deles, nem mesmo com Nietzsche, sua inspiração fundamental, aquele que atingiu o ápice de uma filosofia da diferença. Pois sua leitura de Nietzsche é a criação de mais uma máscara, a criação de um duplo sem semelhança.

"Um manifesto de menos", sobre o ator, dramaturgo, encenador e cineasta italiano Carmelo Bene, é um ótimo exemplo de como Deleuze constitui sua filosofia com ou a partir do teatro, só levado em consideração nesse texto e no posfácio sobre Beckett, que analisarei depois.

Esse texto (publicado em italiano em 1978 e em francês no ano seguinte, juntamente com *Ricardo III* de Bene) apresenta várias ideias importantes da filosofia de Deleuze, desenvolvidas na década de 1970 enquanto ele preparava seu livro *Mil platôs* com Guattari. Uma delas é que a crítica, aqui o aspecto crítico do próprio teatro, é consequência de uma constituição, ou que esse teatro crítico é um teatro constituinte, criador do novo. Mais precisamente, valorizando a característica do criador italiano de fazer peças a partir de outros dramaturgos – Shakespeare, por exemplo –, Deleuze defende que o teatro de Bene é crítico porque opera amputando, subtraindo alguma coisa – alguns dos elementos – da peça originária para fazer aparecer algo diferente. Por exemplo, em *Ricardo III*, subtrair os reis e os príncipes como representantes do poder de Estado, só conservando Ricardo e as mulheres, para mostrar que a ambição deste é criar uma "máquina de guerra" capaz de pôr em questão o aparelho de Estado. Assim, o que é subtraído, amputado ou neutralizado pelo procedimento utilizado por Bene são os elementos do poder. Mas, além do poder do que é representado em cena, também o poder do próprio teatro. Pois não é apenas a matéria teatral que ele modifica; é também a forma do teatro, que cessa de ser representação, constituindo-se como um teatro da não representação, na linha de Artaud, Bob Wilson, Grotowski ou do Living Theater. E se Deleuze não assimila totalmente Bene a esses renovadores do teatro é porque reconhece a originalidade de seu procedimento: a subtração dos elementos do poder, que libera uma força não representativa como potencialidade do teatro.

Em segundo lugar, Deleuze aprofunda essa ideia com o tema da minoria e de sua relação com o teatro. Esse tema do menor já interessa Deleuze pelo menos desde *Kafka, por uma literatura menor*, que escreveu com Guattari em 1975, onde eles estabelecem três características da literatura menor: a desterritorialização da língua, a articulação do individual com o político e o agenciamento coletivo de enunciação. Além disso, ele foi retomado num pequeno artigo de 1978, "Filosofia e minoria" (publicado na revista *Critique* e depois integrado a *Mil platôs*), da mesma época de "Um manifesto de menos", que contrapõe maioria e minoria do ponto de vista qualitativo, inclusive no que diz

respeito às línguas, e defende a existência de "uma figura universal possível da consciência minoritária" que se articula com o devir.

Deleuze pensa o "menor" em Bene, primeiro, em relação à língua. Isso significa que as línguas podem ser consideradas maiores ou menores: maiores quando têm uma forte estrutura homogênea e constantes ou universais de natureza fonológica, sintática ou semântica, o que as faz línguas do poder; menores quando só comportam um mínimo de constantes e de homogeneidade estrutural. Mas significa, mais fundamentalmente – e então Deleuze parece ir além do que Bene pensa explicitamente –, que maior e menor qualificam menos línguas diferentes do que usos diferentes da mesma língua. Pois, como ele insiste em vários momentos, toda língua maior é marcada por linhas de variação contínua, quer dizer, por usos menores, como diz, por exemplo, o linguista William Labov. Exemplos: Kafka, judeu tcheco, ao escrever em alemão, faz um uso menor da língua que utiliza, assim como Beckett, irlandês escrevendo em inglês e em francês, e Pasolini utilizando as variedades dialetais do italiano. Ou como Bob Wilson, Gherasim Luca e outros. Retirar os elementos estáveis da língua, pondo tudo em variação contínua, é, para Deleuze, ser bilíngue numa mesma língua, ser um estrangeiro em sua própria língua, ser gago da própria linguagem e não simplesmente da fala. E, a esse respeito, ele defende que a originalidade de Carmelo Bene está em submeter autores considerados maiores a um tratamento de autor menor para reencontrar suas potencialidades de vida e de pensamento.

Mas, como faz quando analisa a literatura, com mais razão ainda, Deleuze não reduz o teatro a uma questão de linguagem. Sua análise vai além, prolongando a variação da língua com um outro tipo de variação. Pois ele pensa que, quando os componentes linguísticos e sonoros, a língua e a fala, considerados como variáveis internas, são colocados em estado de variação contínua, eles entram em relação recíproca com variáveis externas que dizem respeito a componentes não linguísticos: as ações, os gestos, as atitudes etc. Assim, o teatro de Bene é marcado pela eliminação das constantes ou invariantes tanto na linguagem quanto nos gestos em prol de uma variação contínua. E isso leva Deleuze a privilegiar, em sua análise de *Ricardo III* por exemplo, as linhas de variação entre os gestos e as vozes.

Finalmente, Deleuze procura esclarecer a importância política desse tipo de teatro. E faz isso distinguindo-o do teatro popular que representa conflitos. Pois, se o teatro permanece representativo a cada vez que toma os conflitos como objeto, é porque eles já estão normalizados, codificados, institucionalizados. E o próprio Brecht não parece ter escapado disso, ao querer apenas que eles sejam compreendidos, que o espectador tenha os elementos de uma "solução" possível. O que não significa escapar da representação, mas apenas passar do polo da representação burguesa para o polo da representação popular. Já Carmelo Bene pretende substituir a representação dos conflitos pela variação, considerada como elemento sub-representativo.

Mas como ele é capaz de realizar uma variação que possibilite escapar da representação? A resposta a essa questão é dada a partir da distinção entre maior e menor, ou entre "fato majoritário" e "devir minoritário". Segundo Deleuze, a posição de Carmelo Bene a esse respeito consiste em que, enquanto o teatro popular remete a um fato majoritário, designando o padrão em relação ao qual as outras quantidades serão consideradas menores – o que supõe um estado de poder ou de dominação –, tornar-se minoritário é se desviar do modelo. Assim, a variação contínua não para de extrapolar o limiar representativo do padrão majoritário, possibilitando a minoração. E a função antirrepresentativa do teatro seria constituir uma figura da consciência minoritária, tornando atual uma potencialidade, o que é diferente de representar um conflito. Deste modo, se nesse caso a arte não exerce mais poder é porque, participando da criação de uma consciência minoritária, ela remete a potências do devir, que pertencem a uma instância diferente do domínio do poder e da representação, ao possibilitar que se escape do sistema de poder a que se pertencia como parte da maioria. A função política do teatro – e da arte em geral – é contribuir para a constituição de uma consciência de minoria.

"O esgotado" (publicado como posfácio a *Quad e outras peças para televisão*, de Samuel Beckett, em 1992) é um dos últimos escritos de Deleuze. Como o título indica, esse texto difícil interpreta o pensamento de Beckett a partir do conceito de esgotamento de um modo que permite encontrar no romancista e dramaturgo o âmago do próprio pensamento do filósofo: a criação de relações disjuntivas capazes de afirmar a diferença.

Para definir o esgotamento, Deleuze começa distinguindo-o do cansaço pela relação que eles têm com o real e o possível, defendendo que o cansado esgota a realização, enquanto o esgotado esgota o próprio possível, todo o possível, o que não se realiza no possível. Essa diferença de natureza significa que, enquanto a realização do possível se dá em função de determinadas preferências, isto é, procede por exclusão ou disjunções exclusivas, que acabam cansando, o esgotado, ao contrário, é alguém que renuncia a qualquer preferência, sem nada realizar, esgotado de nada, com disjunções inclusas em que os termos se afirmam em sua distância.

Como, então, Beckett esgota o possível ou produz essas disjunções inclusas tão características do procedimento deleuziano? Através do que Deleuze chama "combinatória". Essa combinatória diz respeito, em primeiro lugar, à linguagem, isto é, tem a função de esgotar o possível com palavras, dando-lhe uma realidade própria: uma realidade esgotável. Trata-se de uma língua dos nomes, língua atômica, corpuscular, disjuntiva, que remete a linguagem a objetos enumeráveis e combináveis, isto é, em que a enumeração substitui as proposições e as combinações, as relações sintáticas. Assim, para esgotar o possível, é preciso remeter os objetos às palavras que os designam por disjunções inclusas, construindo séries exaustivas de coisas.

Mas isso não basta, pois, além de esgotar o possível com palavras, também é preciso

esgotar as próprias palavras, constituindo uma língua que não é mais a dos nomes, mas a das vozes, composta não mais de átomos que se combinam, mas de ondas, de fluxos que se misturam. Quando se esgota o possível com palavras, abrem-se, racham-se átomos; quando as próprias palavras são esgotadas, interrompem-se fluxos. E, retomando o conceito de outro, presente em sua obra desde *Diferença e repetição* e *Lógica do sentido*, Deleuze acrescenta que, para esgotar as palavras, é preciso remetê-las a outros – que em seus mundos possíveis só têm a realidade de suas vozes – que as emitem, seguindo fluxos que às vezes se misturam, às vezes se distinguem. São esses fluxos de voz, responsáveis pela distribuição das palavras, que precisam ser estancados, interrompidos.

E, para isso, é preciso ir além da linguagem e criar uma imagem. Isto é, quando a linguagem atinge o limite, um limiar de intensidade, ela permite pensar alguma coisa que vem de fora, algo – visto ou ouvido – que Deleuze chama de imagem, visual ou sonora, e caracteriza como uma imagem pura, intensa, potente, singular, que, não sendo pessoal nem racional, dá acesso ao indefinido como intensidade pura: uma mulher, uma mão, uma boca etc. Assim, como a relação é sempre o mais importante em Deleuze, é preciso que a imagem pura permaneça em relação com a linguagem, isto é, com os nomes e as vozes, de modo a esvaziá-la. Se a imagem é uma maneira de esgotar o possível, é porque a energia da imagem é dissipadora, isto é, a imagem armazena uma energia potencial que ela detona ao se dissipar. Esse de-fora da linguagem, no entanto, não é apenas a imagem: é também o espaço, mas um "espaço qualquer", sem função, conceito que Deleuze aprofundou nos seus livros sobre o cinema. E se ele volta agora, na análise das peças de Beckett para o cinema, é para defender que, se a potencialidade do espaço é tornar possível a realização de acontecimentos, o esgotamento esgota, extenua as potencialidades de um espaço qualquer.

Deleuze conclui, então, a parte geral de sua exposição sintetizando os quatro modos de esgotar o possível que ele detecta em Beckett: formar séries exaustivas de coisas, estancar os fluxos de voz, dissipar a potência da imagem, extenuar as potencialidades do espaço.

A segunda parte do texto analisa as peças de Beckett para televisão com o objetivo de apresentar exatamente como esse esgotamento se dá. Em relação a *Quad*, peça que parece um balé, em que os personagens só são determinados espacialmente – só são definidos por sua ordem e sua posição –, Deleuze mostra como esse espaço qualquer, fechado, global, é esgotado ou despotencializado. Sua ideia principal é que, sendo o centro a potencialidade do quadrado, considerada como a possibilidade de que os personagens – os quatro corpos em movimento que percorrem seus lados e suas diagonais – se encontrem no centro, esgotar o espaço é exaurir sua possibilidade, tornando o encontro impossível, por um leve recuo em relação ao centro que faz os corpos se evitarem e evitarem o centro.

Trio do fantasma, a segunda peça para televisão estudada por Deleuze, difere de *Quad* por dois motivos. Primeiro porque, se também diz respeito ao espaço, para esgotar suas potencialidades, ela faz isso de maneira diferente. Pois agora se trata de um espaço qualquer só determinado localmente, e não globalmente, um espaço fragmentado por closes, determinado nos três lados, com três potencialidades: a porta a leste, a janela ao norte, o catre a oeste. E os movimentos de câmera e os cortes constituem a passagem de uma parte a outra do espaço. Além disso, como essas partes dão para o vazio, a passagem de uma a outra só conecta vazios. Segundo, *Trio do fantasma* também difere de *Quad* porque tem voz e música – a música de Beethoven que dá nome à peça. Mas trata-se de uma voz depurada, neutra, sem intenções, entonações, lembranças, que se eleva à dimensão de um impessoal indefinido: uma mulher, um homem, uma criança. Em *Trio*, a despotencialização se dá pela voz, que estanca o possível, tanto quanto pelo espaço, que exaure suas potencialidades. E entre a voz (e seus silêncios) e o espaço (e seus vazios) há cisão, separação, disjunção inclusa, cabendo à música conectar esses componentes heterogêneos ao mesmo tempo que se converte em silêncio e se abole no vazio.

Em … *que nuages*…, a terceira peça estudada, cujo título vem de um poema de Yeats, Deleuze começa chamando a atenção para que o cenário – o "santuário", lugar onde o personagem vai criar a imagem, a porta que dá para os "caminhos vicinais", o cubículo no qual ele troca de roupa – só existe na voz do personagem, ou só é dado pela palavra; por outro lado, o que se vê é apenas um espaço qualquer, determinado por um círculo, cada vez mais sombrio na direção da periferia, cada vez mais claro na proximidade do centro. Em seguida, Deleuze explicita o "duplo esgotamento", físico e lógico, o acordo entre a necessidade do corpo e a necessidade do espírito, que se produz na relação entre o espaço e a imagem. E se o importante agora é a imagem espiritual, e não o espaço, é porque esse "teatro do espírito" quer mostrar o que é construir uma imagem, ou que para criar uma imagem é preciso uma tensão espiritual que eleva a coisa ou a pessoa ao estado indefinido: uma mulher. A imagem não é uma representação de objeto, mas um movimento no mundo espiritual. E por ser movimento espiritual, intensidade pura, energia potencial, não se separa do seu próprio desaparecimento, de sua dissipação, anunciando que o fim do possível está próximo – quando não haverá mais imagem, nem espaço.

Finalmente, *Nacht und Träume* também tem como tema, segundo Deleuze, a criação da imagem. Só que dessa vez o personagem não fala, não ouve, não se move: sonha. Trata-se de uma nova depuração, que relaciona a criação à insônia, ou melhor, ao sonho do insone, que diz respeito ao esgotamento, ao esgotamento do possível. O insone de *Nacht und Träume* é um esgotado que, para criar, precisa do sonho, mas de um sonho do espírito, que deve ser criado. O "sonhado" é a imagem visual. E a imagem visual, que se dissipa esgotando o possível, reveza com a imagem sonora – a voz de homem que cantarola uma música de Schubert antes do surgimento e depois do desaparecimento da imagem –, trazendo o vazio ou o silêncio do fim.

Formulando, desse modo, uma ideia também presente em alguns dos ensaios de *Crítica e clínica*, Deleuze defende que essas peças de Beckett para televisão têm como objetivo fender, abrir, esburacar as palavras – sobrecarregadas de significações, intenções, lembranças, hábitos –, criando um estilo capaz de produzir visões e audições puras, intensas, que sem isso permaneceriam imperceptíveis. A afinidade ou aliança de Deleuze com Beckett está na interpretação de sua obra como a criação de um estilo que relaciona a linguagem com algo de natureza diferente – um de-fora da linguagem – para que apareçam o vazio e o silêncio, isto é, o visível e o audível em si, ou, como às vezes também diz, o invisível e o inaudível.

ROBERTO MACHADO

Filósofo, autor de *Deleuze, a arte e a filosofia*

Um manifesto de menos

Tradução:
Fátima Saadi

Revisão técnica:
Denise Vaudois
Roberto Machado

1. O teatro e sua crítica

A respeito de sua peça *Romeu e Julieta*, Carmelo Bene[1] diz: "É um ensaio crítico sobre Shakespeare." Mas o fato é que CB não escreve sobre Shakespeare: o ensaio crítico é uma peça de teatro. Como conceber essa relação entre o teatro e sua crítica, entre a peça originária e a peça derivada? O teatro de CB tem uma função crítica, mas crítica de quê?

Não se trata de "criticar" Shakespeare, nem de um teatro dentro do teatro, nem de uma paródia, nem de uma nova versão da peça etc. CB procede de outro modo, e é mais inovador. Suponhamos que ele ampute a peça originária de um de seus elementos. Ele subtrai alguma coisa da peça originária. Mais precisamente: ele não chama sua própria peça sobre Hamlet de um Hamlet a mais, mas de "um Hamlet de menos", como Laforgue. Ele não procede por adição, mas por subtração, amputação. Como ele escolhe o elemento a ser amputado é outra questão, que veremos mais adiante. Por exemplo, ele amputa Romeu, ele neutraliza Romeu na peça originária. Então toda a peça, porque lhe falta um pedaço, não arbitrariamente escolhido, vai talvez oscilar, girar sobre si mesma, colocar-se em outro lado. Se você amputar Romeu, vai assistir a um surpreendente crescimento, o crescimento de Mercúcio, que era apenas uma virtualidade na peça de Shakespeare. Mercúcio morre rápido em Shakespeare, mas em CB ele não quer morrer, ele não pode morrer, ele não consegue morrer, visto que vai constituir a nova peça.

Trata-se, então, em primeiro lugar, da constituição de um personagem no próprio palco. Até os objetos, os acessórios, aguardam seu destino, isto é, a necessidade que o *capricho* do personagem vai lhes atribuir. A peça se confunde primeiro com a fabricação do personagem, sua preparação, seu nascimento, seus balbucios, suas variações, seu crescimento. Esse teatro crítico é um teatro constituinte, a Crítica é uma constituição. O homem de teatro não é mais autor, ator ou encenador. É um operador. Por operação deve-se entender o movimento da subtração, da amputação, mas já recoberto por um outro movimento, que faz nascer e proliferar algo de inesperado, como numa prótese: amputação de Romeu *e* crescimento gigantesco de Mercúcio, um dentro do outro. É um teatro de uma precisão cirúrgica. Desde então, se CB tem frequentemente necessidade de uma peça originária, não é para fazer dela uma paródia, seguindo a moda, nem para acrescentar literatura à literatura. Pelo contrário, é para subtrair a literatura, por exemplo subtrair o texto, uma parte do texto, e ver o que acontece. *Que as palavras deixem de fazer "texto"...* É um teatro-experimentação, que comporta mais amor por Shakespeare do que todos os comentários.

Tomemos o caso de *S. A. D. E.* Desta vez, sobre um fundo de recitação petrificada de textos de Sade, é a imagem sádica do Senhor que se encontra amputada, paralisada, reduzida a um tique masturbatório, ao mesmo tempo que o Servo masoquista se busca, cresce, se metamorfoseia, se experimenta, se constitui em cena em função das insuficiências e das impotências do senhor. O Servo não é absolutamente a imagem

invertida do senhor, nem sua réplica ou sua identidade contraditória: ele se constitui peça por peça, pedaço por pedaço, a partir da neutralização do senhor; ele adquire sua autonomia da amputação do senhor.

Por fim, *Ricardo III*, onde CB talvez vá o mais longe possível em sua construção teatral. O que é amputado aqui, o que é subtraído, é todo o sistema real e principesco. Só Ricardo III e as mulheres são conservados. Mas então aparece sob uma nova luz o que na tragédia existia apenas virtualmente: *Ricardo III* talvez seja a única tragédia de Shakespeare na qual as mulheres travam relações de guerra. E, por seu lado, o que Ricardo III cobiça é menos o poder do que a reintrodução ou a reinvenção de uma máquina de guerra capaz de destruir o equilíbrio aparente ou a paz do Estado (o que Shakespeare chama o segredo de Ricardo, seu "objetivo secreto"). Operando a subtração dos personagens de Poder de Estado, CB vai dar livre curso à constituição do homem de guerra em cena, com suas próteses, suas deformidades, suas excrescências, suas malformações, suas variações. O homem de guerra sempre foi considerado, nas mitologias, como de origem diferente do homem de Estado ou do rei: disforme e tortuoso, ele vem sempre de outro lugar. CB o faz advir em cena: à medida que as mulheres em guerra entram e saem, preocupadas com seus filhos que gemem, Ricardo III deverá ir se tornando disforme para divertir as crianças e reter as mães. Ele comporá para si mesmo próteses, a partir dos objetos que tira ao acaso de uma gaveta. Ele se constituirá um pouco como Mr. Hyde, com cores, barulhos, coisas. Ele se formará, ou melhor, se deformará seguindo uma linha de variação contínua. A peça de CB começa por uma belíssima "nota sobre o feminino" (já não haveria na *Pentesileia* de Kleist uma relação semelhante entre o homem de guerra, Aquiles, e o Feminino, o Travesti?).

As peças de CB são curtas, ninguém melhor do que ele sabe terminar. Ele detesta qualquer princípio de constância ou de eternidade, de permanência do texto: "O espetáculo começa e termina no momento em que é feito." E a peça acaba com a constituição do personagem, ela só tem como objeto o processo dessa constituição, e não se estende para além dele. Ela para com o nascimento, enquanto habitualmente é na morte que se para. Não se concluirá daí que esses personagens tenham um "eu". Muito pelo contrário, eles não têm "eu". Ricardo III, o Servo, Mercúcio só nascem numa série contínua de metamorfoses e variações. O personagem forma uma unidade com o conjunto do agenciamento cênico, cores, luzes, gestos, palavras. É curioso o que se diz frequentemente a respeito de CB: é um grande ator – elogio mesclado de reprovação, acusação de narcisismo. O orgulho de CB seria deslanchar um processo do qual ele é mais o controlador, o mecânico ou o operador (ele mesmo diz: o protagonista) do que o ator. Parir um monstro ou um gigante…

Não é um teatro de autor, nem uma crítica de autor. Mas, se esse teatro é indissociavelmente criador e crítico, sobre o que incide a crítica? Não é CB criticando Shakespeare. No máximo se poderia dizer que, se um inglês, no fim do século XVI, tem uma determinada imagem da Itália, um italiano do século XX pode devolver uma imagem

da Inglaterra na qual Shakespeare se encontra. O admirável cenário gigante de *Romeu e Julieta*, com seus vidros e frascos imensos e Julieta que dorme num bolo, mostra Shakespeare através de Lewis Carroll, mas Lewis Carroll através da comédia italiana (Carroll já propunha todo um sistema de subtrações sobre Shakespeare a fim de desenvolver virtualidades inesperadas). Também não se trata de uma crítica dos países ou das sociedades. Perguntam sobre o que incidem as subtrações iniciais operadas por CB. Nos três casos precedentes, o que é subtraído, amputado ou neutralizado são os elementos de Poder, os elementos que fazem ou representam um sistema do Poder: Romeu como representante do poder das famílias, o Senhor como representante do poder sexual, os reis e príncipes como representantes do poder de Estado. E são os elementos do poder no teatro que asseguram ao mesmo tempo a coerência do assunto tratado e a coerência da representação em cena. É ao mesmo tempo o poder do que está representado e o poder do próprio teatro. Neste sentido, o ator tradicional tem uma cumplicidade antiga com os príncipes e os reis, e o teatro com o poder: Napoleão e Talma. O verdadeiro poder do teatro não é separável de uma representação do poder no teatro, mesmo que seja uma representação crítica. E CB tem uma outra concepção da crítica. Quando ele escolhe *amputar* os elementos de poder, não é apenas a matéria teatral que ele muda, é também a forma do teatro, que cessa de ser "representação", ao mesmo tempo que o ator cessa de ser ator. Ele dá livre curso a outra matéria e a outra forma teatrais, que não teriam sido possíveis sem essa subtração. Dirão que CB não é o primeiro a fazer um teatro da não representação. Citarão ao acaso Artaud, Bob Wilson, Grotowski, o Living Theater… Mas nós não acreditamos na utilidade das filiações. As alianças são mais importantes que as filiações. CB tem graus de aliança muito diferentes com estes que acabamos de citar. Ele pertence a um movimento que subverte profundamente o teatro contemporâneo. Mas só pertence a esse movimento pelo que ele próprio inventa, e não o contrário. E a originalidade de seu procedimento, o conjunto dos seus recursos, nos parece ligado ao seguinte: à subtração dos elementos estáveis de Poder, que vai liberar uma nova potencialidade de teatro, uma força não representativa sempre em desequilíbrio.

2. O teatro e suas minorias

CB se interessa muito pelas noções de Maior e Menor. Ele lhes dá um conteúdo vivido. O que é um personagem "menor"? O que é um autor "menor"? Antes de tudo, CB diz que é besteira se interessar pelo começo ou pelo fim de qualquer coisa, pelos pontos de origem ou de término. O interessante nunca é a maneira pela qual alguém começa ou termina. O interessante é o meio, o que se passa no meio. Não é por acaso que a maior velocidade está no meio. As pessoas sonham frequentemente em começar ou recomeçar do zero; e também têm medo do lugar aonde vão chegar, de seu ponto de queda. Pensam em termos de futuro ou de passado, mas o passado, e até mesmo o futuro, é *história*. O que conta, ao contrário, é o devir: devir-revolucionário, e não o futuro ou o passado da revolução. "Não chegarei a lugar nenhum, não quero chegar a lugar nenhum. Não há chegadas. Não me interessa aonde uma pessoa chega. Um homem pode também chegar à loucura. O que isto quer dizer?" É no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão. O meio não é uma média, e sim, ao contrário, um excesso. É pelo meio que as coisas crescem. Era a ideia de Virginia Woolf. Ora, o meio não quer dizer absolutamente estar dentro de seu tempo, ser de seu tempo, ser histórico; ao contrário: é aquilo por meio do qual os tempos mais diferentes se comunicam. Não é nem o histórico nem o eterno, mas o intempestivo. E um autor menor é justamente isso: sem futuro nem passado, ele só tem um devir, um meio pelo qual se comunica com outros tempos, outros espaços. Goethe dava a Kleist severas lições, explicando que um grande autor, um autor maior, tinha a obrigação de ser de seu tempo. Mas Kleist era incuravelmente menor. "Antihistoricismo", diz CB: *vocês sabem quais são os homens que devem ser vistos em seu século? Aqueles que são considerados os maiores. Goethe, por exemplo, não pode ser visto fora da Alemanha de seu tempo, ou então, se ele deixa seu tempo, é para imediatamente encontrar o eterno. Mas os verdadeiros grandes autores são os menores, os intempestivos. É o autor menor quem dá as verdadeiras obras-primas, o autor menor não interpreta seu tempo, o homem não tem um tempo determinado, o tempo depende do homem*: François Villon, Kleist ou Laforgue. Então não haveria interesse em submeter os autores considerados maiores a um tratamento de autor menor para reencontrar suas potencialidades de devir? Shakespeare, por exemplo?

Haveria como que duas operações opostas. Por um lado, eleva-se ao "maior": de um pensamento se faz uma doutrina, de um modo de viver se faz uma cultura, de um acontecimento se faz História. Pretende-se assim reconhecer e admirar, mas, de fato, se normaliza. É como os camponeses da Puglia,[2] segundo CB: pode-se dar a eles teatro, cinema e até mesmo televisão. Não se trata de lamentar os velhos tempos, mas de se espantar diante da operação imposta a eles, o enxerto, o transplante que se fez à sua revelia para normalizá-los. Eles se tornaram maiores. Então, operação por operação, cirurgia contra cirurgia, pode-se conceber o inverso: como "minorar" (termo empregado pelos matemáticos), como impor um tratamento menor ou de minoração, para liberar

devires contra a História, vidas contra a cultura, pensamentos contra a doutrina, graças ou desgraças contra o dogma. Quando se vê o que Shakespeare sofre no teatro tradicional, sua magnificação-normalização, exige-se outro tratamento que reencontraria nele essa força ativa de minoridade. Os teólogos são maiores, mas alguns santos italianos são menores. "Os santos que chegaram pela graça: São José de Cupertino, os imbecis, os santos idiotas, São Francisco de Assis, que dança diante do papa… Digo que já há cultura desde o instante em que estamos ocupados em examinar uma ideia, não em viver essa ideia. Se nós somos a ideia, então podemos dançar a dança de São Guido e estamos em estado de graça. Nós começamos a ser sábios exatamente quando caímos em desgraça." Só nos salvamos, só nos tornamos menores pela constituição de uma desgraça ou deformidade. É a operação da graça. Como na história de Lourdes: fazei com que minha mão fique como a outra… mas Deus escolhe sempre a mão errada. Como compreender essa operação? Kleist gaguejando e rangendo os dentes?

Também se pode aplicar maior e menor às línguas. Será que se pode, em cada época, distinguir línguas maiores, mundiais ou nacionais, veiculares, e línguas menores vernaculares? O inglês, o americano, seria hoje língua maior, o italiano, língua menor? Distinguem-se uma língua elevada e uma língua baixa nas sociedades que se exprimem em duas línguas ou mais. Mas isso não se verifica também nas sociedades de uma só língua? É possível definir línguas maiores, mesmo quando elas têm pouco alcance internacional: são línguas de forte estrutura homogênea (estandardização) e centradas em invariantes, constantes ou universais de natureza fonológica, sintática ou semântica. CB esboça uma linguística para rir: assim o francês parece ser uma língua maior, mesmo tendo perdido sua extensão internacional, porque tem uma forte homogeneidade e fortes constantes fonológicas e sintáticas. Isso não deixa de ter consequências para o teatro: "Os teatros franceses são museus do cotidiano, uma repetição desconcertante e chata, porque, em nome de uma língua falada e escrita, a pessoa vai de noite ver e ouvir o que viu e ouviu durante o dia. Teatralmente: entre Marivaux e o chefe da estação de trem em Paris não há, realmente, diferença nenhuma, a não ser que no Théâtre de l'Odéon não se pode tomar o trem." O inglês pode se fundar em outras invariantes, por exemplo constantes semânticas, e é sempre à força de constantes e homogeneidade que uma língua é maior: "A Inglaterra é uma história de rei… Os Gielguld e os Olivier são cópias vivas dos antigos Kemble e Kean. A monarquia do *era uma vez*: é essa a tradição inglesa." Em suma, por mais diferentes que sejam, as línguas maiores são línguas de poder. Pode-se contrapor a elas línguas menores – o italiano, por exemplo ("Nosso país é jovem, ainda não tem língua…"). E já não se tem mais escolha, é preciso definir as línguas menores como *línguas de variabilidade contínua* – seja qual for a dimensão considerada: fonológica, sintática, semântica ou até mesmo estilística. Uma língua menor só comporta um mínimo de constante e de homogeneidade estruturais. Não é contudo uma salada, uma misturada de dialetos, visto que ela encontra suas *regras* na construção de um *continuum*. De fato, a variação contínua se aplicará a todos os outros componentes sonoros e

linguísticos, numa espécie de cromatismo generalizado. Isso é o próprio teatro ou o "espetáculo".

Mas essa é a razão pela qual é difícil opor línguas que seriam, por natureza, maiores e outras que seriam menores. Acontece, especialmente na França, de se protestar contra o imperialismo do inglês britânico ou do americano, mas esse imperialismo tem precisamente como contrapartida que o inglês britânico e o americano sejam trabalhados ao máximo, de dentro, pelas minorias que os empregam. Vejam como o anglo-irlandês trabalha o inglês na obra de Synge, impondo-lhe uma linha de fuga ou de variação contínua: "*the way…"*. E, sem dúvida, não é do mesmo modo que as minorias trabalham o inglês americano, com o *black-english*, e todos os americanos de gueto. Mas, de todo modo, não há língua imperial que não seja escavada, arrastada por essas linhas de variação inerente e contínua, quer dizer, por esses usos menores. A partir daí, maior e menor qualificam menos línguas diferentes do que usos diferentes da mesma língua. Kafka, judeu tcheco, ao escrever em alemão faz do idioma um uso menor e, com isso, produz uma obra-prima linguística decisiva (generalizando: o trabalho das minorias sobre o alemão no império austríaco). Quando muito, seria possível dizer que uma língua é mais ou menos capacitada para esses usos menores.

Os linguistas têm, com frequência, uma concepção discutível do objeto que estudam. Dizem que toda língua é, claro, uma mistura heterogênea, mas que não se pode estudá-la cientificamente sem dela extrair um subsistema homogêneo e constante: um dialeto, um *patois*, uma língua de gueto estariam, portanto, submetidos à mesma condição que uma língua *standard* (Chomsky). A partir daí, as variações que afetam uma língua serão consideradas ou como extrínsecas e fora do sistema ou como testemunhando uma mistura entre dois sistemas, cada um homogêneo por seu lado. Mas talvez essa condição de constância e de homogeneidade já suponha um certo uso da língua em questão: uso maior que trata a língua como um estado de poder, um marcador de poder. Um pequeno número de linguistas (em especial William Labov) depreendeu em toda língua a existência de linhas de variação, incidindo sobre todos os seus componentes e constituindo regras imanentes de um novo tipo. Não se atingirá um sistema homogêneo que ainda não tenha sido trabalhado por uma variação imanente, contínua e regulada: eis o que define toda língua por seu uso menor, um cromatismo ampliado, um *black-english* para cada língua. A variabilidade contínua não se explica por um bilinguismo nem por uma mistura de dialetos, mas pela propriedade criadora mais inerente à língua enquanto ela é considerada num uso menor. O que, de certo modo, é o "teatro" da língua.

3. O teatro e sua língua

Não se trata de um antiteatro, de um teatro dentro do teatro, ou que nega o teatro etc.: CB sente repulsa pelas fórmulas ditas de vanguarda. Trata-se de uma operação mais precisa: começa-se por subtrair, retirar tudo o que é elemento de poder na língua e nos gestos, na representação e no representado. Não se pode nem dizer que seja uma operação negativa, na medida em que ela já estimula e desencadeia processos positivos. Então, retira-se ou amputa-se a história, porque a História é o marcador temporal do Poder. Retira-se a estrutura, porque é o marcador sincrônico, o conjunto das relações entre invariantes. Subtraem-se as constantes, os elementos estáveis ou estabilizados, porque eles pertencem ao uso maior. Amputa-se o texto, porque o texto é como a dominação da língua sobre a fala e ainda dá testemunho de uma invariância ou de uma homogeneidade. Retira-se o diálogo porque o diálogo transmite à palavra os elementos de poder e os faz circular: é a sua vez de falar, em tais condições codificadas (os linguistas procuram determinar "universais do diálogo"). Etc., etc. Como diz Franco Quadri, retira-se até mesmo a dicção, até mesmo a ação: o *playback* é antes de mais nada uma subtração. Mas o que sobra? Sobra tudo, mas sob uma nova luz, com novos sons, novos gestos.

Diz-se, por exemplo: "Juro." Mas o enunciado não é absolutamente o mesmo pronunciado diante de um tribunal, numa cena de amor ou numa situação de infância. E essa variação afeta não apenas a situação exterior, não apenas a entonação física; ela afeta, de dentro, a significação, a sintaxe e os fonemas. Vai-se, então, fazer um enunciado passar, no mais curto espaço de tempo, por todas as variáveis que podem afetá-lo. O enunciado será apenas a soma de suas próprias variações, que o fazem escapar de cada aparelho de poder capaz de fixá-lo, e que o fazem evitar toda constância. Vai-se construir o *continuum* de *Eu juro*. Suponhamos que lady Anne diga a Ricardo III: "Você me causa horror!" Não é sob nenhum aspecto o mesmo enunciado se ele for o grito de uma mulher em guerra, de uma criança diante de um sapo ou de uma jovem que sente uma compaixão já amorosa e está prestes a ceder. Será preciso que lady Anne passe por todas essas variáveis, que ela se levante como mulher de guerra, volte como criança pequena, renasça como jovem numa linha de variação contínua e o mais rapidamente possível. CB não para de traçar essas linhas nas quais se encadeiam posições, regressões, renascimentos. Pôr a língua e a palavra em variação contínua. Daí a utilização muito original do *playback*, visto que o *playback* garantirá a amplitude das variações e lhes dará suas regras. É curioso como não há diálogo no teatro de CB; porque as vozes simultâneas ou sucessivas, superpostas ou transpostas, estão contidas na continuidade espaçotemporal da variação. É uma espécie de *Sprechgesang*. No canto, trata-se de manter a altura, mas no *Sprechgesang* não se para de abandoná-la por meio de uma queda ou de uma subida. Desde então, não é o texto que conta, simples material para a variação. Seria preciso até sobrecarregar o texto com indicações não textuais e, contudo, interiores, *que não seriam mais apenas cênicas*, que funcionariam como operadores,

exprimindo, a cada vez, a escala das variáveis pelas quais o enunciado passa, exatamente como numa partitura musical. Ora, é assim que CB escreve: uma escrita que não é nem literária nem teatral, mas realmente operatória e cujo efeito sobre o leitor é muito forte, muito estranho. Vejam esses operadores que em *Ricardo III* ocupam muito mais lugar que o próprio texto. Todo o teatro de CB deve ser visto, mas também lido, embora o texto propriamente dito não seja o essencial. Isso não é contraditório. É mais como decifrar uma partitura. A reserva de CB com relação a Brecht se explica assim: Brecht efetuou a maior "operação crítica", mas essa operação foi feita "sobre o escrito e não em cena". A operação crítica completa é a que consiste em: 1º) retirar os elementos estáveis; 2º) colocar, então, tudo em variação contínua; 3º) a partir daí, transpor também tudo para *menor* (é o papel dos operadores, respondendo à ideia de intervalo "menor").

O que é esse uso da língua segundo a variação? Seria possível expressá-lo de várias maneiras: ser bilíngue, *mas* numa mesma língua, numa língua única… Ser um estrangeiro, *mas* em sua própria língua… Gaguejar, *mas* sendo gago da própria linguagem e não simplesmente da fala… CB acrescenta: falar consigo mesmo, no próprio ouvido, *mas* em pleno mercado, na praça pública… Seria preciso concordar em tomar cada uma dessas fórmulas em si mesma, para definir o trabalho de CB e ver não quais dependências, mas quais alianças, quais encontros ele mantém com outras tentativas mais antigas ou contemporâneas. O bilinguismo nos coloca no caminho, mas apenas no caminho. Porque o bilinguismo salta de uma língua para outra; uma pode ter um uso menor, a outra um uso maior. Pode-se até fazer uma mistura heterogênea de várias línguas ou de vários dialetos. Mas aqui é numa mesma língua que se deve chegar a ser bilíngue, é à minha própria língua que devo impor a heterogeneidade da variação, é nela que devo talhar o uso menor e retirar os elementos de poder ou de maioria. Pode-se sempre partir de uma situação externa: por exemplo, Kafka, judeu tcheco escrevendo em alemão, Beckett, irlandês escrevendo simultaneamente em inglês e em francês, Pasolini utilizando as variedades dialetais do italiano. Mas é no próprio alemão que Kafka traça uma linha de fuga ou de variação contínua. É o próprio francês que Beckett faz gaguejar. E também Jean-Luc Godard, de outra forma. E Gherasim Luca, ainda de outra. E é o inglês que Bob Wilson faz sussurrar, murmurar (porque o sussurro não implica uma intensidade baixa, mas, ao contrário, uma intensidade que não tem altura definida). Ora, a fórmula da gagueira é tão aproximada quanto a do bilinguismo. Gaguejar, em geral, é um distúrbio da fala. Mas fazer a linguagem gaguejar é outra coisa. É impor à língua, a todos os elementos internos da língua, fonológicos, sintáticos, semânticos, o trabalho da variação contínua. Acredito que Gherasim Luca é um dos maiores poetas franceses, e de todos os tempos. Claro que ele não deve isso à sua origem romena, mas ele se serve dessa origem para fazer o francês gaguejar em si mesmo, consigo mesmo, para levar a gagueira para dentro da linguagem e não para dentro da fala. Leiam ou escutem o poema "Passionément", que foi gravado em disco e editado na coletânea *Le chant de la carpe*. Nunca se atingiu tal intensidade na língua, tal uso intensivo da linguagem. Gherasim Luca recitando em

público seus poemas é um acontecimento teatral completo e maravilhoso. Então, ser um estrangeiro em sua própria língua… Não é falar "como" um irlandês ou um romeno falam francês. Não é o caso nem de Beckett nem de Luca. É impor à língua, mesmo sabendo falar essa língua perfeita e sobriamente, a linha de variação que faria de você um estrangeiro na sua própria língua, ou que faria da língua estrangeira a sua língua, ou da sua língua um bilinguismo imanente por sua estranheza. Voltar sempre à fórmula de Proust: "Os belos livros são escritos numa espécie de língua estrangeira…" Ou, o inverso, o conto de Kafka "O grande nadador" (que nunca soube nadar): "Tenho que constatar que estou no meu país e, apesar de todos os meus esforços, não compreendo uma única palavra da língua falada aqui…" São as alianças ou os encontros de CB, voluntários ou não, com aqueles que acabamos de citar. E valem pela maneira como ele constrói seus próprios métodos para fazê-los gaguejar, sussurrar, variar sua própria língua e torná-la intensiva no nível de cada um de seus elementos.

Todos os componentes linguísticos e sonoros, indissociavelmente língua *e* fala, são, portanto, colocados em estado de variação contínua. Mas isso não deixa de ter efeito sobre os outros componentes não linguísticos, ações, paixões, gestos, atitudes, objetos etc. Pois não se podem tratar os elementos da língua e da fala como variáveis internas sem colocá-las em relação recíproca com as variáveis externas, na mesma continuidade, no mesmo fluxo de continuidade. É no mesmo movimento que a língua tenderá a escapar do sistema do Poder que lhe dá estrutura, e a ação tenderá a escapar do sistema Senhorial ou da Dominação que a organiza. Num belo artigo, Corrado Augias mostrava como, em CB, se conjugam um trabalho de "afasia sobre a língua" (dicção murmurada, gaguejante ou deformada, sons quase inaudíveis ou então ensurdecedores) e um trabalho de "impedimento" sobre as coisas e os gestos (figurinos que atrapalham o movimento em vez de facilitar, adereços que entravam o deslocamento, gestos rígidos demais ou "frouxos" demais). Por exemplo a maçã de *Salomé* continuamente engolida e cuspida; e os figurinos que não param de cair e que devem ser continuamente recolocados no lugar, o objeto de uso sempre atrapalhando em vez de ajudar, a mesa que se interpõe em vez de servir de suporte: deve-se sempre atravessar os objetos em vez de manejá-los; ou ainda, em *S. A. D. E.*, a cópula perpetuamente adiada, e sobretudo o Servo que se enrola, se abstém na série contínua de suas metamorfoses, porque não deve *dominar* seu papel de *servo*; e, no começo de *Ricardo III*, Ricardo que não para de perder o equilíbrio, de cambalear, de escorregar da cômoda em que se apoia…

4. O teatro e seus gestos

Seria preciso dizer que esse duplo princípio, de afasia e de impedimento, desvela relações de força nas quais cada corpo é um obstáculo ao corpo do outro, e cada vontade entrava a dos outros? Há outra coisa além de um jogo de oposições que nos levaria de volta ao sistema do poder e da dominação. É que, pelo impedimento continuado, os gestos e os movimentos são postos em estado de variação contínua, uns em relação aos outros e cada um por si mesmo, exatamente como as vozes e os elementos linguísticos são carregados nesse meio da variação. O gesto de Ricardo III não para de abandonar seu próprio nível, sua própria altura, por uma queda, ou por uma subida, ou por um escorregão: o gesto em perpétuo desequilíbrio positivo. A roupa que é tirada e recolocada, que cai e que é novamente apanhada, é como a variação da roupa. Ou a variação das flores, que tem tanto lugar no trabalho de CB. E, efetivamente, há muito poucos choques e oposições no teatro de CB. Podem-se conceber procedimentos que produziriam a gagueira fazendo com que as palavras se chocassem, que os fonemas se opusessem ou até que variedades dialetais se afrontassem. Mas não são os meios que CB emprega. Pelo contrário, a beleza de seu *estilo* é obter a gagueira pela instauração de linhas melódicas que arrastam a linguagem para fora de um sistema de oposições dominantes. E o mesmo acontece com a *graça* dos gestos em cena. É curioso nesse aspecto que mulheres encolerizadas, e até críticos, tenham censurado CB por sua encenação do corpo feminino e o tenham acusado de sexismo ou de falocracia. A mulher-objeto de *S. A. D. E.*, a jovem nua, passa por todas as metamorfoses que o Senhor sádico lhe impõe, transformando-a numa série sucessiva de objetos de uso: mas ela atravessa essas metamorfoses, ela nunca assumirá postura aviltante, ela encadeia seus gestos segundo a linha de uma variação que a faz escapar da dominação do Senhor e a faz nascer fora de seu domínio, perpetuando sua graça através de toda a série. Parabéns à atriz que a representou em Paris. Nunca é nas relações de força e de oposição que se desdobra o teatro de CB, embora esse teatro seja "duro" e "cruel". Mais que isso, as relações de força e de oposição fazem parte do que só é mostrado para ser subtraído, retirado, neutralizado. Os conflitos não interessam muito a CB. São um simples suporte para a Variação. O teatro de CB se desdobra somente nas relações da variação que eliminam os "senhores".

Na variação, o que conta são as relações de velocidade ou lentidão, as modificações dessas relações, enquanto acarretam os gestos e os enunciados segundo coeficientes variáveis ao longo de uma linha de transformação. É por aí que a escrita e os gestos de CB são musicais: porque qualquer forma é então deformada pelas modificações de velocidade que fazem com que não se passe duas vezes pelo mesmo gesto ou pela mesma fala sem obter características diferentes de tempo. É a fórmula musical da continuidade ou da forma transformável. Os "operadores" que funcionam no estilo e na encenação de CB são indicadores de velocidade que nem pertencem mais ao teatro, embora não lhe

sejam externos. E CB encontrou o meio de enunciá-los plenamente no "texto" de suas peças, embora eles não façam parte do texto. Os físicos da Idade Média falavam de movimentos e de qualidades *disformes*, segundo a distribuição das velocidades entre os diferentes pontos de um móvel, ou a distribuição das intensidades entre os diferentes pontos de um sujeito. A subordinação da forma à velocidade, à variação de velocidade, e a subordinação do sujeito à intensidade ou ao afeto, à variação intensiva dos afetos, são, parece-nos, dois objetivos essenciais das artes. CB participa plenamente desse movimento que faz incidir a crítica sobre a forma e sobre o sujeito (no duplo sentido de "tema" e de "eu"). Apenas afetos e nada de sujeito, apenas velocidades e nada de forma. No entanto, mais uma vez, o que conta são os meios próprios a CB de realizar esse objetivo: a continuidade de variação. Quando ele identifica a graça com o movimento da desgraça (os "santos idiotas" que ele ama), quer apenas subordinar as formas qualificadas à deformidade do movimento ou da qualidade. Há toda uma geometria no teatro de CB, mas uma geometria à maneira de Nicolas Oresme,[3] uma geometria das velocidades e das intensidades, dos afetos.

Os filmes de CB não são teatro filmado. Isso provavelmente porque o cinema não utiliza as mesmas velocidades de variação que o teatro e, sobretudo, porque as duas variações, a da língua e a dos gestos, não mantêm no cinema a mesma relação. Sobretudo a possibilidade que o cinema tem de constituir diretamente uma espécie de música visual, como se fossem os olhos que apreendessem primeiro o som, enquanto o teatro tem dificuldade de se desfazer de um primado do ouvido, no qual até as ações são primeiro ouvidas. (Já na versão teatral de *Nossa Senhora dos Turcos*, CB procurava meios para que o teatro ultrapassasse a dominação das palavras e atingisse uma percepção direta da ação: "O público tinha que seguir a ação através de vidraças, e não ouvia nada, exceto quando o ator resolvia abrir uma janelinha…") Mas o importante, de todo modo, tanto no teatro quanto no cinema, é que as duas variações não devem ser paralelas. De um modo ou de outro, elas devem ser colocadas *uma dentro da outra*. A variação contínua dos gestos e das coisas e a variação contínua da língua e dos sons podem se interromper, se cortar e se recortar; mas as duas também devem continuar, formar um único *continuum* que será, segundo o caso, fílmico, teatral, musical etc. Seria necessário um estudo especial dos filmes de CB. Mas, para nos atermos ao teatro, gostaríamos de analisar como CB procede em seu *Ricardo III*, peça recente na qual ele leva isso ainda mais longe.

Todo o início de *Ricardo III* é feito sobre duas linhas de variação, que se misturam e se alternam, mas ainda não se confundem. Os gestos de Ricardo não param de deslizar, de mudar de altura, de cair para se reerguer; e os gestos da serva, travestida de Buckingham, seguem os dele. Mas também a voz da duquesa muda de tom sem parar, passando por todas as variáveis da Mãe, ao mesmo tempo que a voz de Ricardo balbucia e se reduz a "articulações de troglodita". Se as duas variações permanecem ainda relativamente separadas, como duas continuidades que se cruzam, é porque Ricardo

ainda não se constituiu em cena. Nesse começo, ele ainda está procurando em sua cabeça e nas coisas os elementos de sua próxima constituição. Ele ainda não é objeto de medo, amor e piedade. Ele ainda não fez sua "escolha política", ainda não montou sua máquina de guerra. Ele ainda não atingiu a desgraça de "sua" graça, a deformidade de sua forma… Mas eis que, na grande cena com lady Anne, Ricardo vai se constituir diante de nossos olhos. A cena sublime de Shakespeare, que muitas vezes se tachou de exagerada e inverossímil, não será parodiada por CB, mas multiplicada segundo as velocidades ou desenvolvimentos variáveis que vão se reunir numa única continuidade de constituição (e não uma unidade de representação). 1º) Ricardo, ou o ator que representa Ricardo, começa a "compreender". Ele começa a compreender sua própria ideia e os meios dessa ideia. Ele busca primeiro nas gavetas da cômoda, onde estão os gessos e as próteses, todas as monstruosidades do corpo humano. Ele pega uma, larga, pega outra, experimenta, esconde-as de Anne e depois se enfeita com elas triunfalmente. Ele alcança o *milagre* pelo qual a mão boa se torna tão crispada, tão torta quanto a outra. Ele faz sua escolha política, constitui suas deformidades, sua máquina de guerra. 2º) Lady Anne, por sua vez, entra numa estranha cumplicidade com Ricardo: ela o injuria e o odeia enquanto ele está em sua "forma", mas se vê desamparada diante de cada deformação, e já apaixonada e consentindo. É como se um novo personagem se constituísse também nela, que mede sua própria variação diante da variação de Ricardo. Ela começa por ajudá-lo vagamente em sua busca pelas próteses. E, cada vez melhor, cada vez mais rápido, ela mesma vai procurar a deformação amorosa. Ela vai esposar uma máquina de guerra, em vez de ficar na dependência e sob o poder de um aparelho de Estado. Ela própria entra numa variação que desposa a de Ricardo, e não para de se despir e vestir continuamente, num ritmo de regressão-progressão que corresponde às subtrações-construções de Ricardo. 3º) As variações vocais de um e de outro, fonemas e tonalidades, formam uma linha cada vez mais cerrada, que impregna os gestos, e inversamente. É preciso que o espectador não apenas compreenda, mas ouça e veja o objetivo que os balbucios e os estremecimentos do início já perseguiam sem saber: a Ideia tornada visível, sensível, a política tornada erótica. Nesse momento, não haveria mais duas continuidades que se cruzariam, mas um único *continuum* no qual as palavras e os gestos desempenham o papel de variáveis em transformação… (seria preciso analisar toda a sequência da peça e a admirável constituição do fim – onde se vê bem que, para Ricardo, não se tratava de conquistar um aparelho de Estado, mas de construir uma máquina de guerra, inseparavelmente política *e* erótica).

5. O teatro e sua política

Suponhamos que aqueles que admiram CB estejam mais ou menos de acordo a respeito dessas funções do teatro que tentamos definir: eliminar as constantes ou invariantes não apenas na linguagem e nos gestos, mas também na representação teatral e no que é representado em cena; portanto, eliminar tudo o que "exerce" Poder, o poder daquilo que o teatro representa (o Rei, os Príncipes, os Senhores, o Sistema), mas também o poder do próprio teatro (o Texto, o Diálogo, o Ator, o Encenador, a Estrutura); e, a partir daí, fazer tudo passar pela variação contínua, como por uma linha de fuga criadora que constitui uma língua menor na linguagem, um personagem menor em cena, um grupo de transformação menor através das formas e temas [*sujets*] dominantes. Suponhamos que se esteja de acordo a respeito desses pontos. Será ainda mais necessário chegar a questões práticas simples: 1º) de que isso serve externamente? Pois trata-se ainda de teatro, apenas de teatro; 2º) e no que CB põe em questão o poder do teatro ou o teatro como poder? No que ele é menos narcisista que um ator, menos autoritário que um encenador, menos despótico que um texto? Não seria ele, ao contrário, tudo isso ainda mais, ele que se diz, ao mesmo tempo, o texto, o ator e o encenador (eu sou uma massa, "vejam como a política se torna de massa, a massa de *meus* átomos…")?

Nada foi feito enquanto não se alcançou aquilo que se confunde com o gênio de alguém, sua extrema modéstia, o ponto em que ele é humilde. Todas as declarações de orgulho de CB são feitas para exprimir alguma coisa de muito humilde. E, antes de tudo, para exprimir que o teatro, mesmo o teatro com o qual ele sonha, é muito pouca coisa. Que o teatro, evidentemente, não muda o mundo e não faz a revolução. CB não acredita na vanguarda. Também não acredita num teatro popular, num teatro para todos, numa comunicação do homem de teatro com o povo. É que, quando se fala de um teatro popular, tende-se sempre a uma certa *representação dos conflitos*, conflitos entre o indivíduo e a sociedade, entre a vida e a história, contradições e oposições de todos os tipos que atravessam uma sociedade, mas também os indivíduos. Ora, o que é verdadeiramente narcísico, e é uma questão para todo mundo, é essa representação dos conflitos, seja ela naturalista, hiper-realista etc. Há um teatro popular que é como que o narcisismo do operário. Sem dúvida, há a tentativa de Brecht de fazer com que as contradições, as oposições, não sejam representadas; mas o próprio Brecht quer apenas que elas sejam "compreendidas" e que o espectador tenha os elementos de uma "solução" possível. Não é sair do domínio da representação, é apenas passar de um polo dramático da representação burguesa para um polo épico da representação popular. Brecht não leva a "crítica" suficientemente longe. CB pretende substituir a representação dos conflitos pela presença da variação, como elemento mais ativo, mais agressivo. Mas por que os conflitos são geralmente subordinados à representação? Por que o teatro permanece representativo a cada vez que toma como objeto os conflitos, as contradições, as oposições? É porque os conflitos já estão normalizados, codificados,

institucionalizados. São "produtos". Eles já são uma representação, que pode ser representada de forma ainda melhor em cena. Quando um conflito ainda não está normalizado é porque depende de alguma coisa de mais profunda, é porque é como o raio que anuncia outra coisa e vem de outra coisa, emergência súbita de uma variação criadora, inesperada, sub-representativa. As instituições são os órgãos da representação dos conflitos reconhecidos, e o teatro é uma instituição, o teatro é "oficial", mesmo sendo de vanguarda, mesmo sendo popular. Por que destino os brechtianos assumiram o poder sobre uma parte importante do teatro? O crítico Giuseppe Bertolucci descrevia a situação do teatro na Itália (e em outros lugares) quando CB estava começando suas tentativas: porque a realidade social escapa, "o teatro para todos se tornou um logro ideológico e um fator objetivo de imobilidade". E é a mesma coisa com o cinema italiano, com suas ambições pseudopolíticas; como diz Marco Montesano, "é um cinema de instituição, apesar das aparências conflituosas, porque o conflito posto em cena é o conflito que a instituição prevê e controla". É um teatro, é um cinema narcísico, historicista, moralizante. Inclusive os ricos e os pobres: CB os descreve como pertencendo a um mesmo sistema de poder e de dominação que os reparte em "escravos pobres" e "escravos ricos", e onde o artista tem a função de escravo intelectual, de um lado ou do outro. Mas como sair dessa situação da representação conflituosa, oficial, institucionalizada? Como fazer valer o trabalho subterrâneo de uma variação livre e presente que se introduz entre as malhas da escravidão e ultrapassa o conjunto?

Então, haveria as outras direções: o teatro vivido, no qual os conflitos são mais vividos que representados, como num psicodrama? O teatro esteta, no qual os conflitos formalizados se tornam abstratos, geométricos, ornamentais? O teatro místico, que tende a abandonar a representação para se tornar vida comunitária e ascética "fora do espetáculo"? Nenhuma destas direções convém a CB: ele preferiria ainda a pura e simples representação… Como Hamlet, ele procura uma fórmula mais simples, mais humilde.

Toda a questão gira em torno do *fato majoritário*. Porque o teatro para todos, o teatro popular, é um pouco como a democracia, ele remete a um fato majoritário. Só que esse fato é muito ambíguo. Ele supõe um estado de poder ou de dominação, e não o contrário. É evidente que pode haver mais moscas e mosquitos do que homens, o Homem não deixa de constituir uma medida padrão em relação à qual os homens são necessariamente a maioria. A maioria não designa uma quantidade maior, mas, antes de tudo, o padrão em relação ao qual as outras quantidades, sejam elas quais forem, serão consideradas menores. Por exemplo, as mulheres e as crianças, os negros e os indígenas etc. serão minoritários em relação ao padrão constituído pelo Homem-branco-cristão-macho-adulto-morador das cidades-americano ou europeu contemporâneo (Ulisses). Mas, nesse ponto, tudo se inverte. Pois, se a maioria remete a um modelo de poder – histórico, estrutural ou os dois ao mesmo tempo –, é preciso também dizer que *todo mundo* é minoritário, potencialmente minoritário, na medida em que se desvia desse modelo. Ora,

a variação contínua não seria precisamente isto, essa amplitude que não para de extrapolar, por excesso ou por falta, o limiar representativo do padrão majoritário? A variação contínua não seria o devir minoritário de todo mundo em oposição ao fato majoritário de Ninguém?[4] O teatro não encontraria, então, uma função suficientemente modesta e, contudo, eficaz? Essa função antirrepresentativa seria traçar, constituir de algum modo uma figura da consciência minoritária, como potencialidade de cada um. Tornar uma potencialidade presente, atual, é completamente diferente de representar um conflito. Não se poderia mais dizer que a arte tem um poder, que ainda tenha poder, mesmo quando ela critica o Poder. Pois, erigindo a forma de uma consciência minoritária, ela remeteria a potências do devir, que pertencem a um domínio diferente do domínio do Poder e da representação-padrão. "A arte não é uma forma de poder, ela só é isto quando deixa de ser arte e começa a se tornar demagogia." A arte está submetida a muitos poderes, mas não é uma forma de poder. Pouco importa que o Ator-Autor-Encenador tenha ascendência e se comporte, quando necessário, de forma autoritária, muito autoritária. Seria a autoridade de uma variação perpétua, em oposição ao poder ou ao despotismo do invariante. Seria a autoridade, a autonomia do gago, daquele que conquistou o direito de gaguejar, em oposição ao "falar bem" maior. E, claro, são sempre grandes os riscos de que a minoria resulte novamente em maioria, refaça um padrão (quando a arte recomeça a se tornar demagogia…). É preciso que a própria variação não deixe de variar, quer dizer, que ela passe efetivamente por novos caminhos sempre inesperados.

Quais são esses caminhos, do ponto de vista de uma política do teatro? Qual é esse homem da minoria? E a própria palavra "homem" já não convém mais, por estar muito afetada pelo signo majoritário. Por que não "mulher" ou "travesti"? Mas esses termos também estão codificados demais. Dá para ver se esboçar uma política nas declarações e posições de CB. A fronteira, isto é, a linha de variação não está entre senhores e escravos, nem ricos e pobres. Porque entre uns e outros se tece um regime de relações e de oposições que fazem do senhor um escravo rico, do escravo um senhor pobre *no seio de um mesmo sistema majoritário*. A fronteira não se encontra dentro da História, nem mesmo no interior de uma estrutura estabelecida, nem dentro do "povo". Todo mundo fala em nome do povo, em nome da linguagem majoritária, mas onde está o povo? "O que falta é o povo." Na verdade, a fronteira está entre a História e o anti-historicismo, isto é, concretamente, "aqueles que a História não leva em conta". Ela está entre a estrutura e as linhas de fuga que a atravessam; entre o povo e *a etnia*. A etnia é o minoritário, a linha de fuga na estrutura, o elemento anti-histórico dentro da História. CB vive sua minoridade em relação com as pessoas da Puglia: o seu Sul ou seu terceiro mundo, na medida em que cada um tem um Sul e um terceiro mundo. Ora, quando fala das pessoas da Puglia, das quais ele faz parte, ele sente que a palavra "pobres" absolutamente não convém. Como chamar de pobres pessoas que preferiam morrer de fome a trabalhar? Como chamar de escravos pessoas que não entravam no jogo do senhor e do escravo? Como falar de um

“conflito” onde havia coisa bem diferente, uma variação candente, uma variação anti-histórica – o motim louco de Campi Salentina, tal como descrito por CB? Mas eis que eles sofrem um estranho enxerto, uma estranha operação: foram planificados, representados, normalizados, historicizados, integrados ao fato majoritário e aí, sim, fizeram deles pobres, escravos, colocaram-nos dentro do povo, dentro da História, tornaram-nos maiores.

Um último perigo, antes de acreditar ter compreendido o que CB diz. Ele não faz questão, absolutamente, de se tornar o chefe de uma trupe regionalista. Pelo contrário, ele pede e reclama teatros estatais, ele se bate por isso, ele não cultua de forma alguma a pobreza no trabalho. É preciso muita má-fé política para ver nisso uma “contradição” ou uma recuperação. Nunca CB pretendeu fazer um teatro regionalista; e uma minoria começa já a se normalizar quando a fecham em si mesma e se executa em torno dela a dança dos bons velhos tempos (e então se faz dela um subcomponente da maioria). É quando CB faz um teatro universal com alianças inglesas, francesas, americanas que ele mais pertence à Puglia, ao Sul. O que ele tira da Puglia é uma linha de variação – ar, terra, sol, cores, luzes e sons – que ele próprio vai fazer variar de forma totalmente diferente, sobre outras linhas, por exemplo, em *Nossa Senhora dos Turcos*. Assim ele se torna mais cúmplice da Puglia do que se ele se arvorasse a ser seu poeta representativo. É que, para concluir, *minoria tem dois sentidos*, sem dúvida ligados, mas muito diferentes. Minoria designa, primeiro, um estado de fato, isto é, a situação de um grupo que, seja qual for o seu número, está excluído da maioria, ou está incluído, mas como uma fração subordinada em relação a um padrão de medida que estabelece a lei e fixa a maioria. Pode-se dizer, neste sentido, que as mulheres, as crianças, o Sul, o terceiro mundo etc. são ainda minorias, por mais numerosos que sejam. Esse é um primeiro sentido do termo. Mas há, imediatamente, um segundo sentido: minoria não designa mais um estado de fato, mas um devir no qual a pessoa se engaja. Devir-minoritário é um objetivo, e um objetivo que diz respeito a todo mundo, visto que todo mundo entra nesse objetivo e nesse devir, já que cada um constrói sua variação em torno da unidade de medida despótica e escapa, de um modo ou de outro, do sistema de poder que fazia dele uma parte da maioria. De acordo com este segundo sentido, é evidente que a minoria é muito mais numerosa que a maioria. Por exemplo, de acordo com o primeiro sentido, as mulheres são uma minoria, mas, pelo segundo sentido, há um devir-mulher de todo mundo, um devir-mulher que é como que a potencialidade de todo mundo e, a exemplo dos próprios homens, até mesmo as mulheres têm que devir mulher. Um devir-minoritário universal. Minoria designa aqui a potência de um devir, enquanto maioria designa o poder ou a impotência de um estado, de uma situação. É aqui que o teatro ou a arte pode surgir com uma função política específica – desde que minoria não represente nada de regionalista; mas também nada de aristocrático, de estético nem de místico.

O teatro surgirá como o que não representa nada, mas apresenta e constitui uma consciência de minoria, enquanto devir-universal, operando alianças aqui ou ali

conforme o caso, seguindo linhas de transformação que saltam para fora do teatro e assumem uma outra forma, ou se reconvertem em teatro para um novo salto. Trata-se de uma tomada de consciência, embora ela nada tenha a ver com uma consciência psicanalítica, tampouco com uma consciência política marxista ou brechtiana. A consciência, a tomada de consciência, é uma grande potência, mas não é feita para as soluções nem para as interpretações. É quando a consciência abandona as soluções e interpretações que ela conquista sua luz, seus gestos e seus sons, sua transformação decisiva. Henry James escreve: "Por fim ela sabia tanto que não podia mais interpretar nada; não havia mais obscuridades que a fizessem ver claro, só restava uma luz crua." Quanto mais alguém atinge essa forma de consciência de minoria, menos se sente só. Luz. Sozinho se é uma massa, "a massa de meus átomos". E, sob a ambição das fórmulas, há a mais modesta apreciação do que poderia ser um teatro revolucionário, uma simples potencialidade amorosa, um elemento para um novo devir da consciência.

---

1 Carmelo Bene (1º set 1937–18 mar 2002) foi dramaturgo, ator, encenador e cineasta. Nascido em Campi Salentina (Lecce), partiu para Roma com o objetivo de estudar canto, mas logo se sentiu atraído pelo teatro. Passou um ano na Accademia dell'Arte Drammatica e em seguida montou sua própria companhia, o Teatro Laboratório. Em 1959 adaptou *Calígula,* de Camus, e atuou como protagonista da peça, iniciando sua carreira nas artes cênicas. As características mais relevantes de sua obra são o intercâmbio entre ator e autor, o particular interesse por autores desconhecidos e a atenção concedida ao som e às imagens. Marcada pela releitura crítica de clássicos como Hamlet e Ricardo III, a obra de Bene não se restringe ao teatro, espraiando-se pela literatura, música e cinema. (N.T.)

2 Região da Itália meridional. (N.T.)

3 Bispo medieval, filósofo e cientista, que foi um dos primeiros autores de tratados matemáticos em francês. (N.T.)

4 Em francês Personne, palavra que designa ao mesmo tempo ninguém e pessoa. (N.T.)

O esgotado

Tradução:
Ovídio de Abreu
Roberto Machado

O esgotado é muito mais que o cansado. "Não é um simples cansaço, não estou simplesmente cansado, apesar da subida."[1] O cansado não dispõe mais de qualquer possibilidade (subjetiva) – não pode, portanto, realizar a mínima possibilidade (objetiva). Mas esta permanece, porque nunca se realiza todo o possível; ele é até mesmo criado à medida que é realizado. O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar. "Peçam-me o impossível, muito bem, que mais me poderiam pedir."[2] Não há mais possível: um espinosismo obstinado. Ele esgotaria o possível porque está esgotado ou estaria esgotado porque esgotou o possível? Ele se esgota ao esgotar o possível, e inversamente. Esgota o que *não se realiza* no possível. Ele acaba com o possível, para além de todo cansaço, "para novamente acabar".

Deus é o originário ou o conjunto de toda possibilidade. O possível só se realiza no derivado, no cansaço, enquanto que se está esgotado antes de nascer, antes de se realizar ou de realizar qualquer coisa ("renunciei antes de nascer").[3] Quando se realiza um possível, é em função de certos objetivos, projetos e preferências: calço sapatos para sair e chinelos para ficar em casa. Quando falo, quando digo, por exemplo, "é dia", o interlocutor responde: "é possível…", pois ele espera saber o que pretendo fazer do dia: vou sair porque é dia…[4] A linguagem enuncia o possível, mas o faz preparando-o para uma realização. E, sem dúvida, posso utilizar o dia para ficar em casa; ou posso ficar em casa graças a um outro possível ("é noite"). Mas a realização do possível procede sempre por exclusão, pois ela supõe preferências e objetivos que variam, sempre substituindo os precedentes. São essas variações, essas substituições, todas essas disjunções exclusivas (a noite/o dia, sair/ voltar…) que acabam cansando.

Bem diferente é o esgotamento: combina-se o conjunto das variáveis de uma situação, com a condição de renunciar a qualquer ordem de preferência e a qualquer objetivo, a qualquer significação. Não é mais para sair nem para ficar, e não se utilizam mais dias e noites. Não mais se realiza, mesmo que se conclua algo.[5] Sapatos: fica-se; chinelos: sai-se. Não se cai, entretanto, no indiferenciado, ou na famosa unidade dos contraditórios, e não se é passivo: está-se em atividade, mas para nada. Estava-se cansado de alguma coisa, mas esgotado de nada. As disjunções subsistem, e até mesmo a distinção entre termos é cada vez maior, mas os termos disjuntos afirmam-se em sua distância indecomponível, pois só servem para permutar. Sobre um acontecimento basta dizer que ele é possível, pois ele só ocorre confundindo-se com nada e abolindo o real ao qual pretende. Só há existência possível. É noite, não é noite; chove, não chove. "Sim, fui meu pai e meu filho."[6] A disjunção torna-se *inclusa*, tudo se divide – mas em si mesmo –, e Deus, o conjunto do possível, confunde-se com Nada, do qual cada coisa é uma modificação. "Simples brincadeiras do tempo com o espaço, ora com uns brinquedos, ora com outros."[7] Os personagens de Beckett brincam com o possível sem realizá-lo; eles têm muito a fazer, com um possível cada vez mais restrito em seu gênero, para ainda se preocuparem com o que ocorre. A permutação das "pedras de chupar" em *Molloy* é uma

das passagens mais célebres. Desde *Murphy*, o herói se dedica à combinatória dos cinco bolinhos, mas com a condição de ter eliminado qualquer ordem de preferência e ter, assim, conquistado os 120 modos da permutabilidade total: "Ofuscado por essas perspectivas, Murphy caiu estatelado sobre a grama, ao lado dos biscoitos dos quais se poderia dizer, com tanta justeza quanto pode ser dito das estrelas, que o brilho de um era diferente do brilho do outro, e de cuja essência ele só poderia dar conta com a condição de não mais preferir um a outro."[8] *I would prefer not to* [Preferiria não], segundo a fórmula beckettiana de Bartleby. E toda a obra de Beckett será percorrida por séries exaustivas, isto é, esgotantes, principalmente *Watt*, com sua série de equipamentos (meia curta–meia longa, botina–sapato–chinelo), de móveis (cômoda– penteadeira–toucador, de pé–de patas para o ar–no ventre–nas costas–de lado, cama–porta–janela–fogão: quinze mil disposições).[9] *Watt* é o grande romance serial onde o sr. Knott, com a única necessidade de não ter necessidade, não reserva qualquer combinação a um uso particular que excluiria os outros, e do qual seria preciso esperar as circunstâncias.

A combinatória é a arte ou a ciência de esgotar o possível, por disjunções inclusas. Mas apenas o esgotado pode esgotar o possível, pois renunciou a toda necessidade, preferência, finalidade ou significação. Apenas o esgotado é bastante desinteressado, bastante escrupuloso. Ele é forçado a substituir os projetos por tabelas e programas sem sentido. O que conta para ele é em que ordem fazer o que deve e segundo quais combinações fazer duas coisas ao mesmo tempo, quando ainda necessário, só por fazer. A grande contribuição de Beckett à lógica é mostrar que o esgotamento (exaustividade) exige um certo esgotamento fisiológico, mais ou menos como Nietzsche mostrava que o ideal científico exige uma espécie de degenerescência vital, como, por exemplo, no Homem da Sanguessuga, o consciencioso de espírito que tudo queria conhecer do cérebro da sanguessuga. A combinatória esgota seu objeto, mas porque seu sujeito está esgotado. O exaustivo *e* o exausto (*exhausted*). Seria preciso estar esgotado para se dedicar à combinatória, ou seria a combinatória que nos esgota, que nos leva ao esgotamento, ou os dois juntos, a combinatória e o esgotamento? Mais uma vez, disjunções inclusas. Talvez seja como o avesso e o direito de uma mesma coisa: um sentido ou uma ciência aguda do possível, junta, ou melhor, disjunta a uma fantástica decomposição do eu. O que Blanchot disse de Musil se aplica perfeitamente a Beckett: a mais elevada exatidão e a mais extrema dissolução; a troca indefinida das formulações matemáticas e a busca do informe ou do informulado.[10] Estes são os dois sentidos do esgotamento, e os dois são necessários para abolir o real. Muitos autores são polidos demais, e se contentam em proclamar a obra integral e a morte do eu. Mas se permanece no abstrato enquanto não se mostra "como é", como se faz um "inventário", incluindo os erros, e como o eu se decompõe, incluindo o mau cheiro e a agonia: como em *Malone meurt*. Uma dupla inocência, pois, como diz o esgotado (ou a esgotada), "a arte de combinar ou a combinatória não é minha culpa, é um castigo do céu. Quanto ao resto, eu diria não culpável."[11]

Mais do que uma arte, trata-se de uma ciência que exige longos estudos. O combinador está sentado à escrivaninha: "Numa douta escola/ Até a ruína do corpo / A lenta decomposição do sangue/ O astucioso delírio/ Ou a tediosa decrepitude…"[12] Não que a decrepitude ou a ruína venham interromper o estudo. Ao contrário, elas o concluem tanto quanto o condicionam e o acompanham: o esgotado continua sentado à escrivaninha, "cabeça inclinada apoiando-se nas mãos", mãos na mesa e cabeça nas mãos, cabeça rente à mesa. Postura do esgotado, que *Nacht und Träume* retoma, desdobrando. Os danados de Beckett formam a mais impressionante galeria de posturas, de passos e de posições desde Dante. E, sem dúvida, Macmann observava que se sentia "melhor sentado do que em pé e melhor deitado do que sentado".[13] Mas era uma fórmula que convinha mais ao cansaço que ao esgotamento. Deitar-se nunca é o fim, a última palavra: é a penúltima. Pois corre-se o grande risco de descansar demais se não para se levantar, ao menos, para virar-se ou rastejar. Para deter o rastejante, é preciso colocá-lo num buraco, plantá-lo num vaso, onde, não podendo mais mover seus membros, revolverá, no entanto, algumas lembranças. Mas o esgotamento não se deita e, quando chega a noite, continua sentado à mesa, cabeça esvaziada em mãos prisioneiras, "cabeça inclinada em mãos atrofiadas", "sentado uma noite à mesa com a cabeça nas mãos… levantava sua cabeça desfalecida para ver suas desfalecidas mãos", "crânio sozinho no escuro lugar fechado posto sobre uma tábua…", "as duas mãos e a cabeça formam um pequeno monte".[14] É a mais horrível posição para se esperar a morte: sentado, sem poder se levantar nem se deitar, espreitando o golpe que nos fará ficar de pé uma última vez e nos deitar para sempre. Sentado não tem volta, não se pode revolver sequer uma lembrança. A esse respeito, a canção de ninar é ainda imperfeita: é preciso que ela pare. Talvez seja preciso distinguir a obra deitada de Beckett e a obra sentada, a única que é última. Pois entre o esgotamento sentado e o cansaço deitado, rastejante ou plantado, há uma diferença de natureza. O cansaço afeta a ação em todos os seus estados, enquanto o esgotamento diz respeito apenas à testemunha amnésica. O sentado é a testemunha em torno da qual o outro gira, ao desenvolver todos os graus de seu cansaço. Ele está ali antes de nascer, e antes que o outro comece. "Houve um tempo em que eu também girava assim? Não, estive sempre sentado neste mesmo lugar…"[15] Mas por que o sentado está à espreita das palavras, das vozes, dos sons?

A linguagem nomeia o possível. Como o que não tem nome, o objeto = X, poderia ser combinado? Molloy encontra-se diante de uma pequena coisa insólita, feita de "dois X reunidos, no nível da intersecção, por uma barra" igualmente estável e indiscernível sobre suas quatro bases.[16] É provável que os arqueólogos futuros, se o encontrarem em nossas ruínas, verão nele, conforme é seu costume, um objeto de culto utilizado nas preces ou nos sacrifícios. Como ele entraria numa combinatória se não se tem seu nome, descansa-talher? No entanto, se a combinatória tem a ambição de esgotar o possível com palavras, é preciso que ela constitua uma metalinguagem, uma língua tão especial que as relações entre os objetos sejam idênticas às relações entre as palavras e que, desde

então, as palavras não mais remetam o possível a uma realização, mas deem ao possível uma realidade que lhe seja própria, precisamente esgotável, "minimamente menor, não mais direcionada para a inexistência como o infinito para zero".[17] Chamemos *língua I*, em Beckett, a língua atômica, disjuntiva, recortada, retalhada, em que a enumeração substitui as proposições, e as relações combinatórias, as relações sintáticas: uma língua dos nomes. Mas, caso se espere, assim, esgotar o possível com palavras, também é preciso ter esperança de esgotar as próprias palavras; daí a necessidade de uma outra metalinguagem, de uma *língua II*, que não é mais a dos nomes, mas a das vozes, que não procede mais por átomos combináveis, mas por fluxos misturáveis. As vozes são as ondas ou os fluxos que dirigem e distribuem os corpúsculos linguísticos. Quando se esgota o possível com palavras, abrem-se e racham-se átomos, quando as próprias palavras são esgotadas, interrompem-se os fluxos. Desde *L'Innommable*, é esse problema de eliminar as palavras que domina: um verdadeiro silêncio, não um simples cansaço de falar, pois "não se trata absolutamente de fazer silêncio, é preciso ver também o tipo de silêncio que se faz…"[18] Qual seria a última palavra, e como reconhecê-la?

Para esgotar o possível, é preciso remeter os *possibilia* (objetos ou "coisas") às palavras que os designam por disjunções inclusas, no âmbito de uma combinatória. Para esgotar as palavras, é preciso remetê-las aos Outros que as pronunciam, ou melhor, que as emitem, as secretam, seguindo fluxos que às vezes se misturam e às vezes se distinguem. Esse segundo momento, muito complexo, não deixa de ter relação com o primeiro: é sempre um Outro que fala, uma vez que as palavras não esperaram por mim e só há língua estrangeira; é sempre um Outro, o "proprietário" dos objetos que ele possui ao falar. Trata-se sempre do possível, mas de uma nova maneira: os Outros são *mundos possíveis*, aos quais as vozes conferem uma realidade sempre variável, conforme a força que elas têm, e revogável, conforme os silêncios que elas fazem. Elas são ora fortes, ora fracas, até que se calam, por um momento (com um silêncio de cansaço). Ora elas se separam e até mesmo se opõem, ora se confundem. Os Outros, isto é, os mundos possíveis com seus objetos, com suas vozes, que lhes dão a única realidade à qual eles podem pretender, constituem "histórias". Os Outros só têm a realidade que suas vozes lhes dão, em seus mundos possíveis.[19] São Murphy, Watt, Mercier e todos os outros, "Mahood e consortes", Mahood e companhia: como acabar com eles, suas vozes e suas histórias? Para esgotar o possível, nesse novo sentido, deve-se novamente enfrentar o problema das séries exaustivas, mesmo se arriscando a cair numa "aporia". Seria preciso falar deles, mas como conseguir sem se introduzir na série, sem "prolongar" suas vozes, sem passar por eles, sem ser, alternadamente, Murphy, Molloy, Malone, Watt… etc. e recair no inesgotável Mahood? *Ou então*, seria preciso que eu chegasse a mim, não como a um termo da série, mas como a seu limite, eu, o esgotado, o inominável, eu só, sentado no escuro, tornado Worm, "o anti-Mahood", totalmente sem voz, ainda que eu não pudesse falar de mim com a voz de Mahood e só pudesse ser Worm também me tornando Mahood.[20] A aporia consiste na série inesgotável de todos esses esgotados. "Quantos

somos afinal? E quem fala nesse momento? E para quem? E de quê?" Como imaginar um todo que faça companhia? Como formar um todo com a série, subindo, descendo, e com dois, se um fala ao outro, ou com três, se um fala ao outro ainda de outro?[21] A aporia terá solução caso se considere que o limite da série não está no infinito dos termos, mas talvez em qualquer lugar, entre dois termos, entre duas vozes ou variações da voz, no fluxo, já atingido bem antes que se saiba que a série esgotou-se, bem antes que se compreenda que, há muito, não há mais possível, não há mais história.[22] Esgotado, há muito tempo, sem que se saiba, sem que ele saiba. O inesgotável Mahood e o esgotado Worm, o Outro e eu, são o mesmo personagem, a mesma língua estrangeira, morta.

Há, portanto, uma *língua III*, que não mais remete a linguagem a objetos enumeráveis e combináveis, nem a vozes emissoras, mas a limites imanentes que não cessam de se deslocar, hiatos, buracos ou rasgões, dos quais não se daria conta, atribuindo-os ao simples cansaço, se eles não crescessem de uma vez, de maneira a acolher alguma coisa que vem de fora ou de outro lugar: "Hiatos para quando as palavras desaparecidas. Quando não há mais como. Então tudo visto como então somente. Desobscurecido. Desobscurecido de tudo o que as palavras obscurecem. Tudo assim visto não dito."[23] Esse algo, visto, ou ouvido, chama-se Imagem, visual ou sonora, desde que liberada das cadeias em que as duas outras línguas a mantinham. Não se trata mais de imaginar um todo da série com a língua I (imaginação combinatória "manchada de razão"), nem de inventar histórias ou de inventariar lembranças com a língua II (imaginação manchada de memória), ainda que a crueldade das vozes não deixe de nos traspassar com lembranças insuportáveis, histórias absurdas ou companhias indesejáveis.[24] É muito difícil despedaçar todas essas aderências da imagem para atingir o ponto "Imaginação Morta Imaginem". É muito difícil criar uma imagem pura, não manchada, apenas uma imagem, atingindo o ponto em que ela surge em toda sua singularidade sem nada guardar de pessoal, nem de racional, e tendo acesso ao indefinido como ao estado celestial. *Uma* mulher, *uma* mão, *uma* boca, olhos…, azul e branco…, um pouco de verde com manchas de branco e de vermelho, um pedaço de prado com papoulas e ovelhas…: "pequenas cenas sim na luz sim mas não com frequência não como se isso se acendesse sim como se sim … ele chama isso a vida lá em cima sim … não são memórias não…"[25]

Criar uma imagem, de tempos em tempos ("está feita, criei a imagem"). A arte, a pintura, a música poderiam ter outra finalidade, mesmo que o conteúdo da imagem seja pobre, medíocre?[26] Uma escultura de porcelana de Lichtenstein, de uns 60 centímetros, cria uma árvore de tronco marrom, com copa esférica verde, ladeada, à direita e à esquerda, por uma pequena nuvem e por um pedaço de céu, em alturas diferentes. Que força! Não se exige mais nada, nem a Bram van Velde nem a Beethoven. A imagem é um pequeno ritornelo, visual ou sonoro, quando é chegada a hora: "a hora preciosa…" Em *Watt*, as três rãs misturam suas canções, cada uma com sua cadência própria, Krak, Krek e Krik. As imagens-ritornelo percorrem os livros de Beckett. Em *Premier amour*, ele vê um pedaço de céu estrelado balançar, e ela canta baixinho. É que a imagem não se define

pelo sublime do seu conteúdo, mas por sua forma, isto é, por sua "tensão interna", ou pela força que mobiliza para esvaziar ou esburacar, aliviar a opressão das palavras, interromper a manifestação das vozes, para se desprender da memória e da razão, pequena imagem alógica, amnésica, quase afásica, ora se sustentando no vazio, ora estremecendo no aberto.[27] A imagem não é um objeto, mas um "processo". Não se sabe a potência de tais imagens, por mais simples que sejam do ponto de vista do objeto. Trata-se da língua III, não mais a dos nomes ou das vozes, mas a das imagens, sonantes, colorantes. O que há de entediante na linguagem das palavras é que ela está sobrecarregada de cálculos, de lembranças e de histórias: não se pode evitá-lo. No entanto, é preciso que a imagem pura se insira na linguagem, nos nomes e nas vozes. Às vezes será no silêncio, por um silêncio comum, no momento em que as vozes parecem ter se calado. Mas às vezes também será pelo sinal de um termo indutor, na corrente da voz, Bing. "Bing imagem quase nunca um segundo tempo sideral azul e branco no vento."[28] Às vezes é uma voz fraca muito particular, como se predeterminada, preexistente, a de um Iniciador ou Apresentador que descreve todos os elementos da imagem por vir, mas à qual falta ainda a forma.[29] Às vezes, finalmente, a voz consegue vencer suas repugnâncias, suas aderências, sua má vontade e, arrastada pela música, torna-se fala, capaz de criar, por sua vez, uma imagem verbal, como num *lied*, ou de criar a música e a cor de uma imagem, como num poema.[30] Portanto, a língua III pode reunir as palavras e as vozes às imagens, mas segundo uma combinação especial: a língua I era a dos romances, culminando com *Watt*; a língua II traça caminhos múltiplos através dos romances (*L'Innommable*), impregna o teatro, impõe-se na rádio. Mas a língua III, nascida no romance (*Comment c'est*), atravessando o teatro (*Oh les beaux jours*, *Actes sans paroles*, *Catastrophe*), encontra na televisão o segredo de sua reunião, uma voz prégravada para uma imagem que a cada vez toma forma. Há uma especificidade da obra-televisão.[31]

Esse de-fora da linguagem não é apenas a imagem, mas a "vastidão", o espaço. Essa língua III não procede apenas por imagens, mas por espaços. E, do mesmo modo que a imagem deve ter acesso ao indefinido, mesmo sendo completamente determinada, o espaço deve ser sempre um espaço qualquer, sem função, ou que perdeu a função, embora seja, em termos geométricos, totalmente determinado (um quadrado, com tais lados e diagonais, um círculo com tais zonas, um cilindro com "50 metros de perímetro e 16 de altura"). O espaço qualquer é povoado, percorrido; é ele, inclusive, que povoamos e percorremos, mas ele se opõe a todas as nossas extensões pseudoqualificadas e se define "sem aqui nem ali de onde nunca se aproximarão nem se afastarão um milímetro todos os passos da terra".[32] Do mesmo modo que a imagem aparece àquele que a cria como um ritornelo visual ou sonoro, o espaço aparece àquele que o percorre como um ritornelo motor, posturas, posições e maneiras de andar. Todas essas imagens compõem-se e se decompõem.[33] Aos Bing, que desencadeiam imagens, misturam-se os Hop, que desencadeiam estranhos movimentos em direções espaciais. Uma forma de andar é tanto

um ritornelo quanto uma canção ou uma pequena visão colorida: como a forma de andar de Watt, que vai em direção ao leste, girando o busto em direção ao norte e jogando a perna direita em direção ao sul e, depois, o busto em direção ao sul e a perna esquerda em direção ao norte.[34] Vê-se que essa maneira de andar é exaustiva, pois ela envolve todos os pontos cardeais, o quarto ponto sendo, evidentemente, a direção de onde se vem sem se afastar. Trata-se de cobrir todas as direções possíveis, indo, no entanto, em linha reta. Igualdade entre a reta e o plano, entre o plano e o volume. Essa consideração do espaço dá um novo sentido e um novo objeto ao esgotamento: esgotar as potencialidades de um espaço qualquer.

O espaço goza de potencialidades na medida em que torna possível a realização de acontecimentos: portanto, ele precede a realização, e a potencialidade pertence ao possível. Mas não será esse também o caso da imagem, que já propunha uma forma específica de esgotar o possível? Pode-se dizer, desta vez, que uma imagem, tal como ela se sustenta no vazio fora do espaço, mas também à distância das palavras, das histórias e das lembranças, armazena uma fantástica energia potencial que ela detona ao se dissipar. O que conta na imagem não é o conteúdo pobre, mas a prodigiosa energia captada, prestes a explodir, fazendo com que as imagens nunca durem muito tempo. Elas se confundem com a detonação, a combustão, a dissipação de sua energia condensada. Como partículas últimas, elas nunca duram muito tempo, e o Bing desencadeia "imagem apenas quase nunca um segundo". Quando o personagem diz "Basta, basta, as imagens", não é só porque está enojado delas, mas porque elas só têm uma existência efêmera. "Nada de azul acabou o azul".[35] Não se inventará uma entidade que seria a Arte, capaz de fazer durar a imagem: a imagem dura o tempo furtivo de nosso prazer, de nosso olhar ("fiquei três minutos diante do sorriso do Professor Pater, a olhá-lo").[36] Há um tempo para as imagens, um momento certo em que elas podem aparecer, inserir-se, romper a combinação das palavras e o fluxo das vozes, há uma hora para as imagens, quando Winnie sente que pode cantar a Hora preciosa, mas é um momento bem próximo do fim, uma hora próxima da última. A canção de ninar é um ritornelo motor que tende para seu próprio fim, e nele precipita todo o possível, indo "cada vez mais *rápido"*, sendo "cada vez mais breve", até a brusca parada, logo mais.[37] A energia da imagem é dissipadora. A imagem acaba rápido e se dissipa, uma vez que ela própria é o meio de terminar. Ela capta todo o possível para fazê-lo saltar. Quando se diz "criei a imagem" é que, dessa vez, terminou, *não há mais possível*. A única incerteza que nos faz continuar é que até mesmo os pintores, até mesmo os músicos nunca estão seguros de ter conseguido criar a imagem. Que grande pintor não se disse, ao morrer, que não tinha conseguido criar uma única imagem, ainda que pequena e bem simples? Então, é antes de tudo o fim, o fim de toda possibilidade, que nos ensina que a tínhamos criado, que tínhamos acabado de criar a imagem. E o mesmo vale para o espaço: se a imagem tem, por natureza, uma duração muito pequena, o espaço talvez tenha um lugar muito restrito, tão restrito quanto o que aperta Winnie, no sentido em que Winnie dirá: "a terra é justa", e Godard: "justo uma

imagem". O espaço tão logo criado se contrai num "buraco de agulha", tal como a imagem, num micro-tempo: uma mesma escuridão, "enfim esta certa escuridão que apenas certa cinza pode"; "Bing silêncio Hop acabado".[38]

Há, portanto, quatro modos de esgotar o possível:

• formar séries exaustivas de coisas,

• estancar os fluxos de voz,

• extenuar as potencialidades do espaço,

• dissipar a potência da imagem.

O esgotado é o exaustivo, o estancado, o extenuado, o dissipado. Os dois últimos modos unem-se na língua III, língua das imagens e dos espaços. Ela permanece em relação com a linguagem, mas se ergue ou se estira em seus buracos, seus desvios ou seus silêncios. Ora ela opera em silêncio, ora serve-se de uma voz gravada que a apresenta e, bem mais que isso, força as palavras a se tornarem imagem, movimento, canção, poema. Ela nasce, sem dúvida, nos romances e nas novelas, passa pelo teatro, mas é na televisão que conclui sua operação, distinta das duas primeiras. *Quad* será Espaço com silêncio e, eventualmente, música. *Trio du Fantôme* será Espaço com voz apresentadora e música. … *que nuages*... será Imagem com voz e poema. *Nacht und Träume* será Imagem com silêncio, canção e música.

* * *

Quad, sem palavras, sem voz, é *um* quadrilátero, *um* quadrado. Ele é, no entanto, perfeitamente determinado, tem certas dimensões, mas só tem como determinações suas singularidades formais, vértices equidistantes e centro, só tem como conteúdos ou ocupantes os quatro personagens semelhantes que o percorrem sem parar. É um espaço qualquer fechado, globalmente definido. Os próprios personagens, baixos e magros, assexuados, encapuzados, só têm como singularidade partir cada um de um vértice, como de um ponto cardeal, personagens quaisquer que percorrem o quadrado, cada um seguindo um percurso e em determinadas direções. Sempre se pode lhes dar uma luz, uma cor, uma percussão, um ruído de passos que os distingam. Mas isso seria uma maneira de reconhecê-los; eles só estão determinados espacialmente, só são definidos por sua ordem e sua posição. São personagens indefinidos [*innaffectés*] num espaço indefinível [*innaffectable*]. *Quad* é um ritornelo essencialmente motor, tendo por música o roçar dos chinelos. Como se fossem ratos. A forma do ritornelo é a série, que aqui não diz mais respeito a objetos a combinar, mas apenas a percursos sem objeto.[39] A série tem uma *ordem*, pela qual ela cresce e decresce, volta a crescer e a decrescer, segundo o aparecimento e o desaparecimento dos personagens nos quatro cantos do quadrado: é um cânone. Ela tem um *curso* contínuo, segundo a sucessão dos segmentos percorridos: um lado, a diagonal, outro lado… etc. Ela forma um *conjunto* que Beckett caracteriza assim:

“quatro solos possíveis, todos assim esgotados; seis duos possíveis, todos assim esgotados (*dos quais dois por duas vezes*); quatro trios possíveis *duas vezes*, todos assim esgotados”, um quarteto quatro vezes. A ordem, o curso e o conjunto tornam o movimento tão mais inexorável quanto ele é sem objeto, como uma esteira rolante que fizesse aparecer e desaparecer os móveis.

O texto de Beckett é perfeitamente claro: trata-se de esgotar o espaço. Não há dúvida de que os personagens se cansam, e seus passos se tornarão cada vez mais arrastados. No entanto, o cansaço diz respeito, sobretudo, a um aspecto menor do empreendimento: o número de vezes em que uma combinação possível é realizada (por exemplo, dois dos duos são realizados duas vezes; os quatro trios, duas vezes; o quarteto, quatro vezes). Os personagens cansam-se de acordo com o número de realizações. Mas o possível é concluído independentemente desse número, pelos personagens esgotados e que o esgotam. O problema é: em relação a que vai se definir o esgotamento, que não se confunde com o cansaço? Os personagens se realizam e se cansam nos quatro cantos do quadrado, nos lados e nas diagonais. Mas eles concluem e se esgotam no centro do quadrado, onde as diagonais se cruzam. Aí está, dir-se-ia, a potencialidade do quadrado. A potencialidade é um duplo possível. É a possibilidade de que um acontecimento, ele próprio possível, se realize no espaço considerado. A possibilidade de que alguma coisa *se* realize, e de que algum lugar *o* realize. A potencialidade do quadrado é a possibilidade de que os quatro corpos em movimento que o povoam se encontrem, a dois, a três ou a quatro, segundo a ordem e o curso da série.[40] O centro é o lugar em que eles podem se encontrar; e seu encontro, sua colisão, não é um acontecimento entre outros, mas a única possibilidade de acontecimento, isto é, a potencialidade do espaço correspondente. Esgotar o espaço é exaurir sua possibilidade, tornando todo encontro impossível. Desde então, a solução do problema está nesse leve recuo em relação ao centro, nesse esgueirarse, nesse desvio, nesse hiato, nessa pontuação, nessa síncope, nessa rápida esquiva ou pequeno salto, que prevê o encontro e o conjura. A repetição não retira nada do caráter decisivo, absoluto, desse gesto. Os corpos evitam-se respectivamente, mas evitam o centro absolutamente. Eles se esgueiram em relação ao centro para evitar um ao outro, mas cada um se esgueira, em *solo*, para evitar o centro. O que é despotencializado é o espaço. “Pista apenas suficientemente larga para que um único corpo nunca dois aí se cruzem.”[41]

Quad está próximo de um balé. As concordâncias gerais da obra de Beckett com o balé moderno são numerosas: o abandono do privilégio da estatura vertical; a aglutinação dos corpos para se manterem em pé; a substituição das extensões qualificadas por um espaço qualquer; a substituição de toda história ou narração por um “*gestus”* como lógica das posturas e posições; a busca de um minimalismo; a apropriação, pela dança, da caminhada e de seus acidentes; a conquista de dissonâncias gestuais… É normal que Beckett exija dos caminhantes de *Quad* “alguma experiência da dança”. Não apenas as caminhadas o exigem, mas também o hiato, a pontuação, a dissonância.

Também está próximo de uma obra musical. Uma obra de Beethoven, *Trio du Fantôme*, aparece em outra peça de Beckett para televisão e lhe serve de título. Ora, o segundo movimento do *Trio*, que Beckett utiliza, nos apresenta a composição, decomposição, recomposição de um tema com dois motivos, dois ritornelos. É como o crescimento e o decrescimento de um composto mais ou menos denso, sobre linhas melódicas e harmônicas, superfície sonora percorrida por um movimento contínuo, obsedante, obsessivo. Mas há também algo bem diferente: uma espécie de erosão central que se apresenta, antes de tudo, como uma ameaça nos baixos, e se exprime no trinado ou na tremulação do piano, como se a tonalidade fosse ser abandonada por uma outra ou *por nada*, perfurando a superfície, mergulhando numa dimensão fantasmática onde as dissonâncias viriam apenas pontuar o silêncio. É o que Beckett salienta, a cada vez que fala de Beethoven: uma arte das dissonâncias inaudita até então, uma oscilação, um hiato, "uma pontuação de deiscência", uma acentuação dada pelo que se abre, se esquiva e se abisma, um desvio que só pontua pelo silêncio de um fim último.[42] Mas por que, se tem efetivamente esses traços, *Trio* não acompanha *Quad*, com o qual combina tão bem? Por que ele vai pontuar outra peça? Talvez porque, ao desenvolver diferentemente sua dimensão fantasmática, *Quad* não tenha que ilustrar uma música que desempenha um papel em outro lugar.

Trio do fantasma compõe-se de voz e música. Também diz respeito ao espaço, para esgotar suas potencialidades, mas de uma maneira inteiramente diferente de *Quad*. A princípio, seria possível pensar numa extensão qualificada pelos elementos que o ocupam: o chão, as paredes, a porta, a janela, o catre. Mas esses elementos são desfuncionalizados, e a voz os nomeia sucessivamente enquanto a câmera os mostra em close, partes cinzas retangulares homogêneas, homólogas de um mesmo espaço, que se distinguem apenas pelas nuances de cinza: na ordem de sucessão, *um* pedaço de chão, *um* pedaço de parede, *uma* porta sem maçaneta, *uma* janela opaca, *um* catre visto de cima. Esses objetos no espaço são estritamente idênticos a partes de espaço. Trata-se, pois, de um espaço qualquer, no sentido já definido, inteiramente determinado, embora seja determinado localmente, e não globalmente, como em *Quad*: uma sucessão de faixas cinzas iguais. Trata-se de um espaço qualquer, fragmentado por closes, como Robert Bresson indicava como sendo a vocação cinematográfica: a fragmentação "é indispensável se não se quiser cair na representação… Isolar as partes. Torná-las independentes a fim de lhes dar uma nova dependência".[43] Desconectá-las em prol de uma nova conexão. A fragmentação é o primeiro passo para uma despotencialização do espaço, por via local.

Certamente o espaço global apareceu primeiro em plano geral. Mas, mesmo então, não é como em *Quad*, onde a câmera está fixa e sobrelevada, exterior ao espaço plano fechado, e opera necessariamente de maneira contínua. Certamente um espaço global pode ser esgotado unicamente pela força de uma câmera fixa, imóvel e contínua, operando com zoom. Um caso célebre é *Wavelenght*, de Michael Snow: o zoom de 45

minutos explora um espaço retangular qualquer e descarta os acontecimentos à medida que avança, dotando-os tão somente de uma existência fantasmática, por exemplo por superposição negativa, até encontrar a parede do fundo, coberta com uma imagem de mar vazio para onde todo o espaço se precipita. Pode-se dizer que se trata da "história da diminuição progressiva de uma pura potencialidade".[44] Mas, além de Beckett não gostar dos procedimentos especiais, as condições do problema, do ponto de vista de uma reconstrução local, exigem que a câmera seja móvel, com *travellings*, e descontínua, com cortes livres: tudo está anotado e quantificado. É que o espaço de *Trio* está determinado apenas por três lados – leste, norte e oeste, sendo o sul constituído pela câmera como parede móvel. Não é mais o espaço fechado de *Quad*, com uma única potencialidade central, mas um espaço com três potencialidades: a porta a leste, a janela ao norte, o catre a oeste. E, como são partes de espaço, os movimentos de câmera e os cortes constituem a passagem de uma à outra, e sua sucessão, suas substituições, todas essas faixas cinzas que compõem o espaço segundo as exigências do tratamento local. Mas também (e isso é o mais profundo de *Trio*) todas essas partes mergulham no vazio, cada uma a seu modo, cada uma aumentando o vazio no qual mergulham, a porta entreabrindo-se para um corredor escuro, a janela dando para uma noite chuvosa, o catre inteiramente raso que mostra seu próprio vazio. De modo que a passagem e a sucessão de uma parte a outra *só fazem conectar ou juntar insondáveis vazios*. Essa é a nova conexão, propriamente fantasmática, ou o segundo passo da despotencialização. Passo que corresponde à música de Beethoven, quando ela pontua o silêncio, e quando uma "passarela de sons" só conecta "abismos de silêncios insondáveis",[45] particularmente em *Trio*, em que a oscilação e o *tremolo* já indicam os buracos de silêncio sobre os quais, à custa de dissonâncias, se dá a conexão sonora.

A situação é a seguinte: uma voz de mulher, gravada, pré-determinada, profetizadora, cuja fonte está fora de campo, anuncia, murmurando, que o personagem "vai acreditar que ouve a mulher aproximar-se". Sentado num banco, perto da porta e carregando um gravador, o personagem levanta-se, larga o aparelho e, como um guarda-noturno ou uma sentinela fantasmática, aproxima-se da porta, da janela e depois do catre. Há recomeços, retornos à posição sentada, e a música só sai do gravador quando o personagem está sentado, inclinado sobre o aparelho. Essa situação geral não deixa de ter semelhança com *Dis Joe*, a primeira peça de Beckett para televisão. Mas as diferenças em relação a *Trio* são ainda maiores. É que a voz feminina não apresentava os objetos, e esses não se confundiam com partes planas e equivalentes do espaço: além da porta e da janela, havia um armário que dava uma profundidade interior ao quarto, e a cama, em vez de ser um catre apoiado diretamente no chão, tinha pés. O personagem estava acuado, e a voz não tinha por função nomear e anunciar, mas lembrar, ameaçar, perseguir. Era ainda a língua II. A voz tinha intenções, entonações, evocava lembranças pessoais insuportáveis ao personagem e mergulhava na dimensão memorial, sem poder se elevar à dimensão fantasmática de um impessoal indefinido. Apenas *Trio* atinge esse ponto: uma mulher, um

homem e uma criança, sem nenhuma coordenada pessoal. De *Dis Joe* a *Trio* produz-se uma espécie de depuração vocal e espacial, que faz com que a primeira peça tenha antes de tudo um valor preparatório e introduz à obra de televisão, mais do que faz plenamente parte dela. Em *Trio*, a voz murmurante tornou-se neutra, sem timbre, sem intenção, sem ressonância, e o espaço tornou-se um espaço qualquer, sem parte de baixo nem profundidade, tendo como outros objetos somente suas próprias partes. É o último passo da despotencialização, um duplo passo, pois a voz estanca o possível ao mesmo tempo que o espaço exaure suas potencialidades. Tudo indica que a mulher que fala de fora é a mesma que poderia surgir nesse espaço. No entanto, entre a voz fora de campo e o puro campo de espaço há cisão, linha de separação, como no teatro grego, no Nô japonês ou no cinema dos Straub e de Marguerite Duras.[46] É como se fosse simultaneamente uma peça radiofônica e um filme mudo: nova forma de disjunção inclusa. Ou melhor, é como um plano de separação em que se inscrevem, de um lado, os silêncios da voz, e, do outro, os vazios do espaço (cortes livres). É sobre esse plano do fantasma que se eleva a música, conectando os vazios e os silêncios, segundo uma linha de crista, como um limite ao infinito.

Os trios são numerosos: a voz, o espaço, a música; a mulher, o homem e a criança; as três posições principais da câmera; a porta a leste, a janela ao norte, o catre a oeste, três potencialidades do espaço… A voz diz: "Ele agora vai acreditar que ouve a mulher aproximar-se." Mas não devemos pensar que ele tem medo e se sinta ameaçado; isso é verdade quanto a *Dis Joe*, mas não mais aqui. Ele tampouco deseja e espera a mulher; ao contrário. Ele só espera o fim, o fim último. Todo o *Trio* está organizado para terminar; o fim tão desejado está muito próximo: a música (ausente em *Dis Joe*), a música de Beethoven é inseparável de uma conversão ao silêncio, de uma tendência à abolição nos vazios que ela conecta. Na verdade, o personagem exauriu todas as possibilidades do espaço, na medida em que tratou as três fontes como simples partes semelhantes e cegas flutuando no vazio: *ele tornou impossível a chegada da mulher*. Até mesmo o catre é tão baixo que dá testemunho de seu vazio. Por que, no entanto, o personagem recomeça muito tempo após a voz ter se calado, por que volta à porta, à janela, à cabeceira do catre? Já o vimos: é que o fim *terá se dado* muito antes que ele possa saber: "Tudo continuará só até que chegue a ordem de parar tudo."[47] E, quando o pequeno mensageiro mudo surge, não é para anunciar que a mulher não virá, como se fosse uma notícia ruim, mas para trazer a ordem tão esperada de tudo parar, tudo tendo acabado. Ao menos, o personagem tinha um meio de pressentir que o fim estava próximo. A língua III não se compõe apenas do espaço, mas também da imagem. Ora, a peça tem um espelho, que desempenha um papel importante, e se distingue da série porta–janela–catre, uma vez que ele não é visível a partir da "posição câmera plano geral" e não intervém nas apresentações do início; ele estará, aliás, junto do gravador ("pequeno retângulo cinza, com as mesmas dimensões que o gravador"), e não das três coisas. Melhor ainda, quando o personagem se inclina sobre ele pela primeira vez, sem que se possa ainda vê-lo, é a única vez em que a voz

profetizadora é surpreendida, pega desprevenida: “Ah!”; e quando se vê, enfim, o espelho, na posição mais próxima da câmera, surge a Imagem, isto é, o rosto do personagem abominável. A Imagem deixará seu suporte e se tornará flutuante, em close, enquanto o segundo movimento do *Trio* conclui seus últimos compassos amplificados. O rosto se põe a sorrir, surpreendente sorriso, velhaco e ardiloso, de alguém que atinge a meta de seu “astucioso delírio”: ele *criou* a imagem.[48]

Trio vai do espaço à imagem. O espaço qualquer já pertence à categoria de possibilidade, pois suas potencialidades permitem a realização de um acontecimento ele próprio possível. Mas a imagem é mais profunda, pois ela se descola de seu objeto para ser um processo, isto é, um acontecimento como possível, que não tem nem mais que se realizar num corpo ou num objeto: algo como o sorriso sem gato de Lewis Carroll. Daí o cuidado com que Beckett cria a imagem: já em *Dis Joe*, o rosto sorridente surgia como imagem, mas sem que se pudesse ver a boca, pois a pura possibilidade do sorriso está nos olhos e nas duas comissuras dirigidas para cima, o resto não estando incluído no plano. Um terrível sorriso sem boca. Em … *que nuages*…, o rosto feminino “quase não tem cabeça, um rosto sem cabeça suspenso no vazio”; e em *Nacht und Träume*, o rosto sonhado é como que conquistado pelo pano que enxuga o suor, tal como um rosto de Cristo, e flutua no espaço.[49] Mas, se é verdade que o espaço qualquer não se separa de um habitante que exaure suas possibilidades, a imagem, com mais razão, continua inseparável do movimento pelo qual ela se dissipa: o rosto inclina-se, volta-se, apaga-se ou se desfaz como uma nuvem, como fumaça. A imagem visual é conduzida pela música, imagem sonora que caminha para sua própria abolição. Ambas seguem em direção ao fim, todo possível tendo sido esgotado.

Trio nos levava do espaço às portas da imagem. Mas … *que nuages*… penetra no “santuário”: o santuário é o lugar onde o personagem vai criar a imagem. Ou melhor, num retorno às teorias pós-cartesianas de *Murphy*, há agora dois mundos, um físico e um mental, um corporal e um espiritual, um real e um possível.[50] O físico parece feito de uma extensão qualificada, com uma porta à esquerda dando para “caminhos vicinais” pela qual o personagem sai e entra, à direita um cubículo no qual ele troca de roupa e, no alto, o santuário em que ele se precipita. Mas tudo isso só existe na voz do próprio personagem. O que vemos, ao contrário, é apenas um espaço qualquer, determinado por um círculo preto, cada vez mais sombrio à medida que nos aproximamos da periferia, cada vez mais claro quando nos aproximamos do centro: a porta, o cubículo, o santuário são apenas direções no círculo, oeste, leste, norte e, longe, ao sul, fora do círculo, a câmera imóvel. Quando vai numa direção, o personagem mergulha na sombra; quando *está* no santuário, aparece em plano médio, de costas, “sentado num banco invisível, curvado sobre uma mesa invisível”. O santuário tem apenas uma existência mental; é um “gabinete mental”, como dizia Murphy, que corresponde à lei dos inversos, tal como ele a formula: “Todo movimento no mundo do espírito exige um estado de repouso no mundo do corpo.” A imagem é precisamente isso: não uma representação de objeto, mas um

movimento no mundo do espírito. A imagem é a vida espiritual, a "vida lá em cima" de *Comment c'est*. Só se podem esgotar as alegrias, os movimentos e as acrobacias da vida do espírito se o corpo permanecer imóvel, agachado, encolhido, sentado, sombrio, ele próprio esgotado: é o que Murphy chamava de "a conivência", o acordo perfeito entre a necessidade do corpo e a necessidade do espírito, o duplo esgotamento. O assunto de … *que nuages*... é essa necessidade do espírito, essa vida lá em cima. O que conta não é mais o espaço qualquer, mas a imagem mental à qual ele conduz.

Certamente não é fácil criar uma imagem. Não basta pensar em algo ou em alguém. A voz diz: "Quando eu pensava nela… Não… Não exatamente…" É preciso uma obscura tensão espiritual, uma *intensio* segunda ou terceira, como diziam os autores da Idade Média, uma evocação silenciosa, que também seja uma invocação e até mesmo uma convocação e uma revogação, pois ela eleva a coisa ou a pessoa ao estado indefinido: *uma* mulher… "Apelo diante do olho do espírito", gritava Willie.[51] Novecentas e noventa e oito vezes em mil, fracassa-se e nada surge. E quando se é bem-sucedido a imagem sublime invade a tela, rosto feminino sem contorno, e logo desaparece, "de um mesmo fôlego", ou se demora antes de desaparecer, ou então murmura algumas palavras do poema de Yeats. De todo modo, a imagem responde às exigências de Mal visto Mal dito, Mal visto Mal compreendido, que imperam no reino do espírito. E, como movimento espiritual, ela não se separa do processo de seu próprio desaparecimento, de sua dissipação, prematura ou não. A imagem é um sopro, um fôlego, mas expirante, em vias de extinção. A imagem é o que se apaga, se consome, uma queda. É uma intensidade pura, que se define por sua altura, isto é, seu nível acima de zero, que ela só descreve ao cair.[52] O que se retém do poema de Yeats é a imagem visual de nuvens passando no céu e se desfazendo no horizonte e a imagem sonora do grito de um pássaro que se extingue na noite. É neste sentido que a imagem concentra uma energia potencial que ela leva consigo em seu processo de autodissipação. Ela anuncia que o fim do possível está próximo para o personagem de … *que nuages*..., assim como para Winnie, que sentia um "zéfiro", um "sopro", pouco antes da escuridão eterna, da noite escura sem saída. Não há mais imagem, nem espaço: para além do possível há apenas escuridão, como no terceiro e último estado de Murphy, onde o personagem não se move mais em espírito, mas se torna um átomo indiscernível, abúlico, "na escuridão da liberdade absoluta".[53] É a palavra do fim: "Não há mais como [*plus mèche*]."

É toda a última estrofe do poema de Yeats que convém a … *que nuages*...: os dois esgotamentos para produzir o fim que arrebata o Sentado. Mas o encontro de Beckett com Yeats ultrapassa essa peça: não que Beckett retome o projeto de introduzir o Nô como coroamento do teatro; mas as convergências de Beckett com o Nô, ainda que involuntárias, pressupõem, talvez, o teatro de Yeats, e manifestam-se na obra de televisão.[54] Eis o que se chamou de "poema visual": um teatro do espírito que se propõe não a narrar uma história, mas a construir uma imagem; as palavras que servem de cenário para uma rede de percursos num espaço qualquer; a extrema minúcia desses

percursos, medidos e recapitulados no espaço e no tempo, em relação ao que deve permanecer indefinido na imagem espiritual; os personagens como "supermarionetes", e a câmera como personagem que tem um movimento autônomo, furtivo ou fulgurante, em antagonismo com o movimento dos outros personagens; a rejeição dos meios artificiais (câmera lenta, superposição etc.), por não convirem aos movimentos do espírito…[55] Só a televisão, segundo Beckett, cumpre essas exigências.

Criar a imagem é também a operação de *Nacht und Träume*, mas dessa vez o personagem não tem voz para falar e não ouve, como também não pode se mover, sentado, cabeça vazia sobre mãos atrofiadas, "olhos fechados arregalados". Trata-se de uma nova depuração: "Quanto mais como menos [*Plus mèche moins*]. Quanto mais como pior. Quanto mais como nada. Quanto mais como ainda."[56] É noite, e ele vai sonhar. Seria preciso acreditar que ele adormece? Melhor acreditar em Blanchot, quando declara que o sono trai a noite, porque faz dela uma interrupção entre dois dias, permitindo ao seguinte suceder ao precedente.[57] Limitamo-nos, frequentemente, a distinguir entre o devaneio diurno, o sonho acordado, e o sonho do sono. Mas trata-se de uma questão de cansaço e de descanso. Perdemos, assim, o terceiro estado, talvez o mais importante: a insônia, a única adequada à noite, e o sonho de insônia, que é uma questão de esgotamento. O esgotado é o arregalado. Sonhamos no sono, mas sonhamos ao lado da insônia. Os dois esgotamentos, o lógico e o fisiológico, "a cabeça e os pulmões", como diz Kafka, se encontram a nossas costas. Kafka e Beckett pouco se assemelham, mas têm em comum o sonho insone.[58] No sonho de insônia não se trata de realizar o impossível, mas de esgotar o possível, seja dando-lhe um máximo de extensão, que permite tratá-lo como um real diurno acordado, à maneira de Kafka, seja, como Beckett, reduzindo-o a um mínimo que o submete ao nada de uma noite sem sono. O sonho é o guardião da insônia, para impedi-la de dormir. A insônia é o animal entocado, que se estende tanto quanto os dias e se retrai com tanta força quanto a noite. Aterrorizante postura da insônia.

O insone de *Nacht und Träume* prepara-se para o que precisa criar. Ele está sentado, mãos sobre a mesa, cabeça sobre as mãos: um simples movimento das mãos, que se colocariam sobre a cabeça ou, ao menos, se liberariam, é uma possibilidade que só pode aparecer em sonho, como um banco voador… Mas é preciso *criar* esse sonho. O sonho do esgotado, do insone, do abúlico, não é como o sonho do sono, que acontece por conta própria na profundeza do corpo e do desejo; é um sonho do espírito, que deve ser criado, fabricado. O "sonhado", a imagem, será o mesmo personagem na mesma posição sentada, invertido, perfil esquerdo em vez de perfil direito e acima do sonhador; mas, para que as mãos sonhadas se tornem imagem, será preciso que outras mãos, de uma mulher, se movam e levantem a cabeça, a embebam com um cálice, a enxuguem com um pano, de modo que, agora de cabeça erguida, o personagem sonhado possa estender as mãos em direção a uma daquelas que condensam e distribuem a energia na imagem. Parece que essa imagem atinge uma intensidade dilacerante até que a cabeça caia em três mãos, com a quarta sobre o crânio. E quando a imagem se dissipa, tem-se a impressão de ouvir uma

voz: o possível foi concluído, "está feito, criei a imagem". Mas não há uma voz que fala, como também não havia em *Quad*. Há apenas a voz de homem que cantarola e trauteia os últimos compassos do humilde ritornelo da música de Schubert, "Doces sonhos, voltai…", uma vez antes do surgimento da imagem, uma vez após seu desaparecimento. A imagem sonora, música, reveza-se com a imagem visual, e abre o vazio ou o silêncio do fim último. Dessa vez, é Schubert, de quem Beckett gosta tanto, que produz um intervalo ou dá um salto, uma espécie de recuo, de um modo muito diferente do de Beethoven. É a voz melódica monódica que sai do suporte harmônico, reduzido ao mínimo, para explorar intensidades puras sentidas pela maneira como o som se extingue. Um vetor de abolição conduzido pela música.

Em sua obra para televisão, Beckett esgota duas vezes o espaço e duas vezes a imagem. Ele suportou cada vez menos as palavras. E sabia, desde o início, a razão pela qual devia suportá-las cada vez menos: a dificuldade particular de "esburacar" a superfície da linguagem para que finalmente aparecesse "o que se esconde atrás". Isso pode ser feito na superfície da tela pintada, como Rembrandt, Cézanne ou Van Velde, na superfície do som, como Beethoven ou Schubert, para que enfim surja o vazio ou o visível em si, o silêncio ou o audível em si. Mas "haveria uma única razão para que a superfície da palavra, terrivelmente tangível, não possa ser dissolvida?"[59] Não é apenas que as palavras sejam mentirosas; elas estão tão sobrecarregadas de cálculos e de significações, e também de intenções e de lembranças pessoais, de velhos hábitos que as cimentam, que a sua superfície, tão logo fendida, se fecha. Ela cola. Ela nos aprisiona e sufoca. A música chega a transformar a morte de uma jovem em *uma jovem morre*, ela opera essa extrema determinação do indefinido como intensidade pura que perfura a superfície, como no *Concerto em memória de um anjo*. Mas as palavras, com suas aderências que as mantêm no geral ou no particular, não podem fazer isso. Falta-lhes a "pontuação de deiscência", a "desvinculação" que vem de um movimento súbito e violento próprio da arte. É a televisão que, por um lado, permite a Beckett ultrapassar a inferioridade das palavras: ou dispensando as palavras faladas como em *Quad* e em *Nacht und Träume*; ou utilizando-se delas para enumerar, apresentar, ou servir de cenário, o que permite afrouxá-las e introduzir entre elas coisas ou movimentos (*Trio du Fantôme*, *… que nuages…*); ou retendo algumas palavras, separadas por um intervalo ou um ritmo, o restante se reduzindo a um murmúrio quase inaudível, como no final de *Dis Joe*; ou captando algumas delas na melodia que lhes dá a pontuação que lhes falta, como em *Nacht und Träume*. No entanto, na televisão, é algo diferente das palavras, *música ou visão*, que vem afrouxar seu laço, separá-las, ou até mesmo deixá-las inteiramente de lado. Não existiria, portanto, salvação para as palavras, como um novo estilo em que elas se separariam delas mesmas, em que a linguagem se tornaria poesia, de maneira a produzir efetivamente as visões e os sons que permaneciam imperceptíveis por trás da antiga linguagem ("o velho estilo")? Como distinguir visões e sons, tão puros e tão simples, tão fortes, que os chamamos de *mal visto mal dito*, quando as palavras se

perfuram e se afastam de si mesmas para mostrar seu próprio de-fora? Música própria da poesia lida em voz alta e sem música. Beckett, desde o início, exige um estilo que procederia, ao mesmo tempo, por perfuração e proliferação do tecido ("*a breaking down and multiplication of tissue"*). Esse estilo se elabora nos romances e no teatro, aflora em *Comment c'est*, impõe-se no esplendor dos últimos textos. E, às vezes, breves segmentos se juntam, incessantemente, no interior da frase, para romper totalmente a superfície das palavras, como no poema *Comment dire*:

Doidice visto este –

este –

como dizer –

isto –

este isto

isto aqui –

todo este isto aqui –

doidice dado todo este –

visto –

doidice visto todo este isto aqui de – de –

como dizer –

ver –

entrever –

crer entrever –

querer crer entrever

doidice de querer crer entrever o quê

…….[60]

E, outras vezes, traços perfuram a frase para reduzir incessantemente a superfície das palavras como no poema *Cap au pire*:

O melhor mínimo. Não. Nada de melhor. O melhor pior. Não. Não o melhor pior. Nada de melhor pior. Menos que melhor pior. Não. O menos. O menos melhor pior. O mínimo nunca pode ser nada. Nunca ao nada pode ser reconduzido. Nunca pelo nada anulado. Não anulável menor. Dizer esse melhor pior. Com palavras que reduzem dizer o mínimo melhor pior

……..

Hiatos para quando as palavras desaparecidas. [61]

[1] *Nouvelles e textes pour rien*, Paris, Minuit, p.128. Beckett traduziu alguns de seus textos do francês para o inglês ou do inglês para o francês, outros foram traduzidos sem sua participação. Como Deleuze leu e citou todos os textos em francês, para evitar alguma possível discrepância entre as citações e sua interpretação, traduzimos sempre a partir do francês. (N.T.)

[2] *L'Innommable*, Paris, Minuit, p.104.

[3] *Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Minuit, p.38.

[4] Cf. Brice Parain, *Sur la dialectique*: a linguagem "não diz o que é, diz o que pode ser… Você diz que está trovejando, e alguém lhe responde no campo: é possível, pode ser… Quando digo que é dia, não é porque seja dia…, [mas] porque tenho alguma coisa para realizar, à qual o dia só serve como ocasião, pretexto ou argumento" (Paris, Gallimard, p.61, 130).

[5] Para dar conta da distinção terminológica que Deleuze estabelece entre *réaliser* e *accomplir,* traduzimos sempre o primeiro termo por "realizar" e o segundo por "concluir". (N.T.)

[6] *Nouvelles et textes pour rien*, op.cit., p.134.

[7] *Watt*, Paris, Minuit, p.75.

[8] *Murphy*, Paris, Minuit, p.73.

[9] *Watt*, op.cit., p.208-9, 212-4. François Martel fez um rigoroso estudo da ciência combinatória, das séries e disjunções em *Watt*: "Jeux formels dans *Watt"*, *Poétique* 10, 1972. Cf. *Malone meurt*, Paris, Minuit, p.13: "Tudo se divide em si mesmo."

[10] Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, p.211. A exacerbação do sentido do possível é um tema constante em *O homem sem qualidades*.

[11] *Assez*, in *Têtes-mortes*, Paris, Minuit, p.36.

[12] Cf. o poema de Yeats ["The tower", 1927] que inspira a peça para televisão … *que nuages*...

[13] *Malone meurt*, op.cit., p.129.

[14] *Cap au pire*, Paris, Minuit, p.15; *Soubresauts*, Paris, Minuit, p.7, 13; *Pour finir encore et autres foirades*, op.cit., p.9, 48.

[15] *L'Innommable*, op.cit., p.12.

[16] *Molloy*, Paris, Minuit, p.83.

[17] *Mal vu mal dit*, Paris, Minuit, p.69.

[18] *L'Innommable*, op.cit., p.44. Cf. Edit Fournier, in *Samuel Beckett*, *Revue d'esthétique*, p.24: "Beckett vai direto ao ponto, nem a frase nem a palavra, mas seu jorro; sua grandeza é ter sabido estancá-lo…"

[19] É então que a grande "teoria" de *L'Innommable* parece cair num círculo. Daí a ideia de que as vozes dos personagens talvez remetam a "senhores" diferentes dos próprios personagens.

[20] *L'Innommable*, op.cit., p.103s.

[21] *Comment c'est*, Paris, Minuit, p.146, e *Compagnie*.

[22] *L'Innommable*, op.cit., p.169.

[23] *Cap au pire*, op.cit., p.53. Já em 1937 uma carta, escrita em alemão, dizia: "Já que não podemos eliminar a linguagem de uma vez, devemos pelo menos não negligenciar nada que possa contribuir para seu descrédito. Esburacá-la, sem cessar, até que aquilo que está por trás, seja alguma coisa ou simplesmente nada, se manifeste através" (*Disjecta*..., Londres, Calder). (*Cap au pire* dirá, ao contrário: "nada de manifestação".)

[24] Em geral, a imagem dificilmente consegue se desprender de uma imagem-lembrança, notadamente em *Compagnie*. E, às vezes, a voz é tomada por uma vontade perversa de impor uma lembrança particularmente cruel – como na peça

para televisão *Dis Joe* (in *Comédie e actes divers*).

25 *Comment c'est*, op.cit., p.119 (sobre um pouco de azul, um pouco de branco e a "vida lá em cima", cf. p.88, 93, 96).

26 *L'Image*, Paris, Minuit, p.18. Cf. também *Comment c'est*, op.cit., p.33: "uma bela imagem bela quero dizer pelo movimento a cor…"

27 *Le monde et le pantalon*, Paris, Minuit, p.20 (sobre as duas espécies de imagens, nas obras de Bram e Geer van Velde, imagem congelada e imagem trêmula).

28 *Bing*, in *Têtes-mortes*. Bing desencadeia um murmúrio ou um silêncio frequentemente acompanhado de uma imagem.

29 Cf. a voz na peça para televisão, *Trio du Fantôme*. Em *Catastrophe*, a voz da Assistente e a do Diretor se revezam para descrever a imagem a ser criada, e criá-la.

30 Em *Paroles et musiques*, peça radiofônica (in *Comédie et actes divers*), assiste-se à má vontade de Falas, ligada demais à repetição da lembrança pessoal, que se recusa a seguir a música.

31 A obra de Beckett para televisão compõe-se das quatro peças publicadas em *Quad et autres pièces pour la télévision* (*Trio du Fantôme*, 1975; *… que nuages…,* 1976; *Nacht und Träume*, 1983; *Quad*, 1982), e de *Dis Joe*, 1965, publicada em *Comédie et actes divers*. Veremos por que essa primeira peça não é republicada com as outras na edição francesa.

32 *Pour en finir encore et autres foirades*, op.cit., p.16.

33 Já entre os animais, os ritornelos não são feitos apenas de gritos e de cantos, mas de cores, posturas e movimentos, como vemos nas marcações de território e nos ritos nupciais. Ocorre o mesmo com os ritornelos humanos. Félix Guattari estudou o papel dos ritornelos na obra de Proust ("Os ritornelos do tempo perdido", *L'Inconscient machinique*, Paris, Encres): por exemplo, a combinação da pequena frase de Vinteuil com cores, posturas e movimentos.

34 *Watt*, op.cit., p.32.

35 *Nouvelles et textes pour rien*, op.cit., p.119-21, e *Comment c'est*, op.cit., p.125-9.

36 *Le monde et le pantalon*, op.cit., p.20.

37 *Murphy*, op.cit., p.181.

38 *Pour finir encore et autres foirades*, op.cit., p.16, e *Bing*, in *Têtes-mortes*, Paris, Minuit, p.66.

39 Nos romances como *Watt*, é possível que a série já colocasse movimentos em jogo, mas em relação a objetos ou comportamentos.

40 *Molloy* e *L'Innommable* comportam, desde suas primeiras páginas, uma meditação sobre o encontro de dois corpos.

41 *Pour finir encore et autres foirades*, op.cit., p.53.

42 Cf. "Dream of Fair to Middling Women", de 1932, e a carta de 1937 a Axel Kaun *(Disjecta*). Becket salienta em Beethoven "uma pontuação de deiscência, oscilações, a coerência desfeita…" André Bernold comentou esses textos de Beckett sobre Beethoven em um belíssimo artigo, "Cupio dissolvi, note sur Beckett musicien", *Détail* n.34, Atelier de La Fondation Royaumont, 1991. Os musicólogos que analisam o segundo movimento do trio de Beethoven assinalam as figurações em *tremolo* do piano, às quais se sucede um final, "que se precipita diretamente para a tonalidade inadequada e aí se detém…" (Anthony Burton).

43 Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, p.95-6.

44 Cf., sobre o filme de Snow, P.A. Sitney, "Le film structurel", in *Cinéma, théorie*, *lectures*, Paris, Klincksiek, p.342. Antes de Snow, Beckett tinha feito uma operação análoga, mas em condições puramente radiofônicas: *Cendres*. O personagem, que ouvimos andando sobre os seixos perto do mar, evoca ruídos-lembranças que respondem a seu chamado. Mas eles logo deixam de responder, pois se esgota a potencialidade do espaço sonoro, e o barulho do mar engole tudo.

45 Cf. *Disjecta*. Sobre a pontuação, a conexão musical dos silêncios e a conversão da música ao silêncio, cf. André

Bernold, op.cit., p.26, 28.

[46] A cisão voz/imagem visual pode ter consequências opostas: em Beckett, trata-se de uma despotencialização do espaço, mas, nos Straub e em Marguerite Duras, é, ao contrário, uma potencialização da matéria. Uma voz eleva-se para falar do que se passou sob o espaço vazio, atualmente mostrado. Vozes elevam-se para falar de um antigo baile que ocorreu no mesmo salão do baile mudo hoje mostrado. A voz eleva-se para evocar o que está enterrado na terra como um potencial ainda ativo.

[47] Cf. *L'Innommable*, op.cit., p.169.

[48] "Astucioso delírio" aparece no poema de Yeats que inspirou … *que nuages*...

[49] Jim Lewis, o operador de Beckett para todas as peças de televisão produzidas em Stuttgart, fala dos problemas técnicos correspondentes a esses três casos (*Revue d'Esthétique*, p.371s.). Especialmente para *Dis Joe*, Beckett queria que os cantos dos lábios se elevassem, na imagem, um quarto de centímetro e não meio centímetro.

[50] É o grande capítulo VI de *Murphy*, "Amor intellectualis quo Murphy se ipsum amat", op.cit., p.81-5.

[51] *Oh les beaux jours*, Paris, Minuit, p.80. Trata-se de uma fórmula extra-ída de Yeats ("Au puits de l'épervier" [At the Hawk's Well], *Empreintes*, jun 1978, p.2). Há fórmulas semelhantes em Klossowski: "em vez de atribuir espírito a Roberte, foi o contrário que se deu… Assim, Roberte torna-se o objeto de um puro espírito…" (*Roberte ce soir*, Paris, Minuit, p.31). Klossowski liga invocação e revogação, em relação com as vozes, os sopros.

[52] O problema da dissipação da imagem, ou da Figura, aparece, em termos muito próximos, na pintura de Bacon.

[53] *Murphy*, op.cit., p.84-5.

[54] Cf. "Yeats et le Nô", artigo de Jacqueline Genet, que aproxima Yeats e Beckett (in *W.B. Yeats, L'Herne*.) Sobre as relações eventuais de Beckett com o Nô, cf. *Cahiers Renaud-Barrault* n.102, 1981.

[55] É em *Film* (in *Comédie et actes divers*) que a câmera adquire, ao máximo, um movimento antagônico; mas o cinema tem mais necessidade de trucagens do que a televisão (cf. o problema técnico de *Film*, in *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, p.130), e o controle da imagem é, nela, muito mais difícil.

[56] *Cap au pire*, op.cit., p.27, 62.

[57] Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, p.281: "a noite, a essência da noite não nos deixa dormir".

[58] Cf. Kafka, *Préparatifs de noce à la campagne*, Paris, Gallimard, p.12: "Não preciso nem mesmo ir ao campo, não é necessário. Mando meu corpo vestido… Quanto a mim, durante este período, fico deitado na minha cama, debaixo de um cobertor escuro, todo estendido sobre mim, ex-posto ao ar que sopra pela porta entreaberta." E, no número de *Obliques* sobre Kafka, cf. o texto de Groethuysen: "Eles ficaram acordados durante o sono: mantiveram os olhos abertos enquanto dormiam… É um mundo sem sono. O mundo daquele que dorme acordado. Tudo está claro, de uma clareza assustadora…"

[59] Cf. os dois textos retomados em *Disjecta*.

[60] "Comment dire", in *Poèmes*. Os tradutores agradecem a Eloísa Araújo Ribeiro por suas sugestões, especialmente no caso deste poema.

[61] *Cap au pire*, op.cit., p.41, 53.

Títulos originais: *Un manifeste de moins* e *L'Épuisé*
Tradução autorizada das edições francesas publicadas em 1979 e 1992,
por Les Éditions de Minuit, de Paris, França
Copyright © 1979 e 1992, Les Éditions de Minuit
Copyright em língua portuguesa © 2010, Jorge Zahar Editor

Copyright desta edição © 2010:
Jorge Zahar Editor Ltda.
rua Marquês de São Vicente 99, 1º andar
22451-041 Rio de Janeiro, RJ
tel (21) 2529-4750 / fax (21) 2529-4787
editora@zahar.com.br
www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.
A reprodução não autorizada desta publicação, no todo
ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

Grafia atualizada respeitando o novo
Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

Preparação: Tamara Sender
Revisão: Joana Milli, Taísa Fonseca

Capa: Dupla Design

Edição digital: maio 2012

ISBN: 978-85-378-0732-3

Arquivo ePub produzido pela **Simplíssimo Livros**